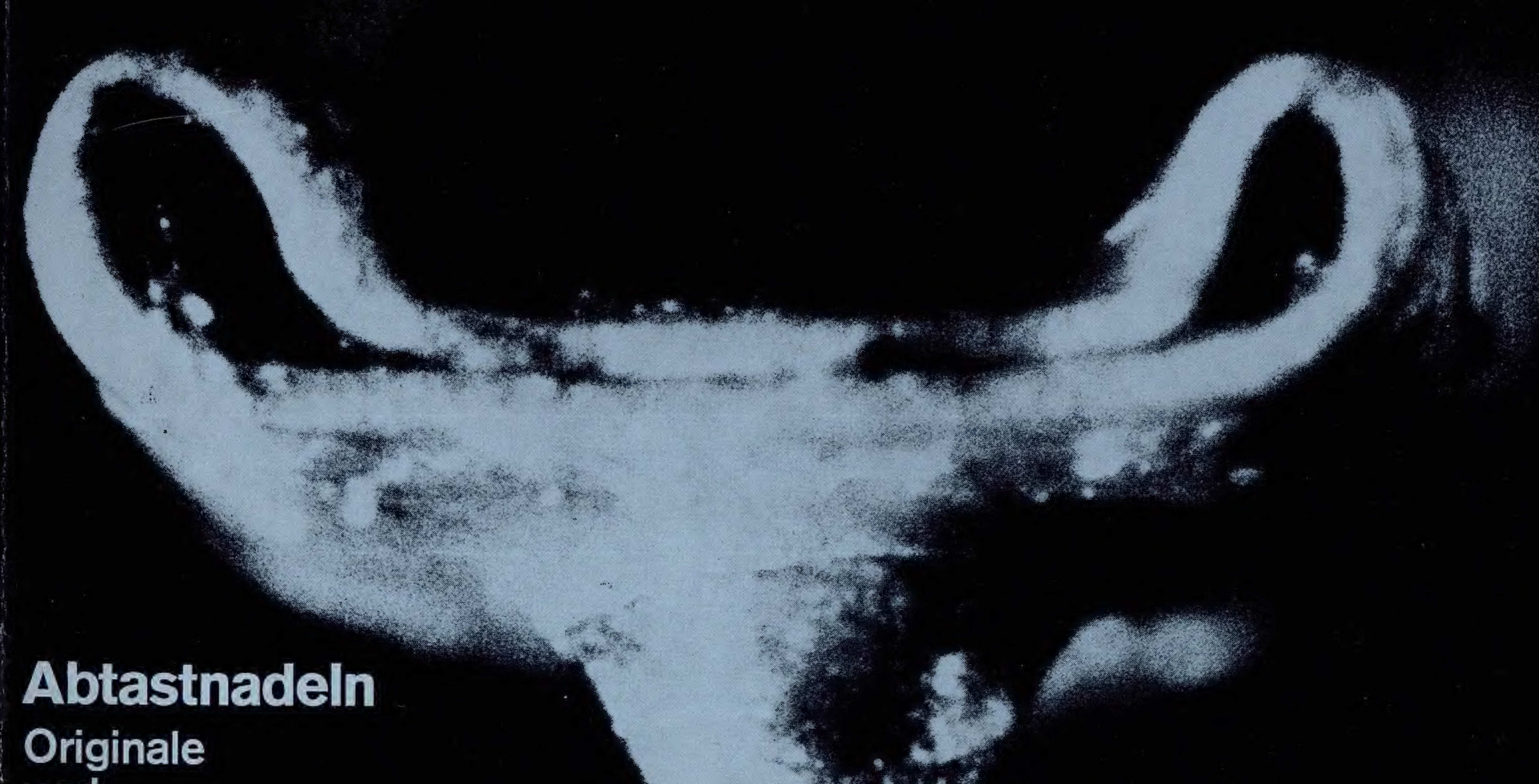
P 5455 E

HiFi Stereophonie

3 März 1971

Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe



Abtastnadeln

Originale und Nachahmungen

Tests

Kopfhörer Stax SR-3
Gesamtanlage Wega 3205
Empfänger-Verstärker Sharp STA-31

Kritik als Reklame
Moses und Aron

4,- DM

AKAI bietet technische Besonderheiten, die viele andere HiFi-Bandgeräte nicht haben.

1. AKAI-Maschinen haben „integrated circuits“ (I.C. = Integrierte Schaltungen). Das allererste Tonbandgerät der Welt mit I.C.'s ist das AKAI X-200 Deck (Photo). Jedes einzelne I.C. integriert Transistoren, Dioden und Widerstände praktisch verschleißfrei. Ein Wunder, das die Weltraumtechnik hervorbrachte.

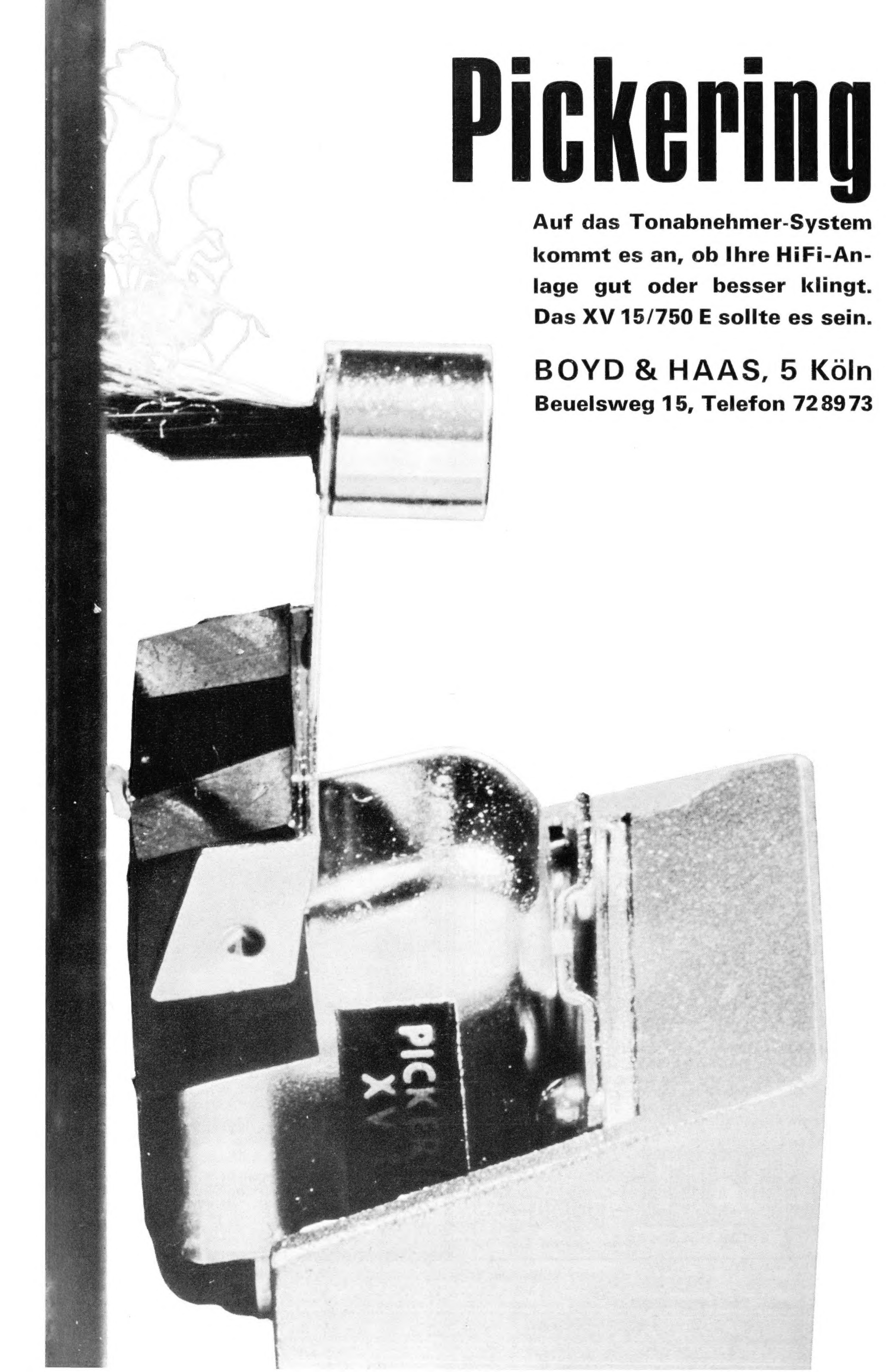
2. AKAI-Maschinen arbeiten mit dem Crossfield-System. AKAI hat es als erster herausgebracht. Um höheren Frequenzbereich bei der Tonaufnahme zu erreichen. Deshalb übertrifft das AKAI X-200 Deck schon bei 9,5 cm/sek. mit 30–19 000 Hz ± 3 dB die allgemeine 19-cm-HiFi-Qualität. (30–26 000 Hz bei 19 cm/sek).

3. AKAI's Techniker entwickeln Maschinen, die um Jahre voraus sind. Wie die Erfahrung beweist. Zum Beispiel das erste 3-Bandgeräte-in-einem-Tonbandgerät AKAI X-2000 mit Spulen-Aufnahme/Wiedergabe, mit Cassetten-Aufnahme/Wiedergabe und Überspieleinrichtung von Spule zu Cassette. Die meisten AKAI-Geräte haben technische Besonderheiten, die man bei keinem anderen Bandgerät findet.

* AKAI X-200 D: Vierspurgerät. Crossfield. I.C. Mit 3 Motoren. Voll-Silizium-Transistoriert. 30 bis 26 000 Hz ± 3 dB. Signalrauschabstand besser als 50 dB. Tonhöhenschwankungen weniger als 0,12% RMS bei 9,5 cm/sek. – AKAI X-200 D: 1.348 Mark.* AKAI Studiomaschinen bis 2.952 Mark* (*Richtpreise). Jeder gute Fachhändler führt AKAI. Zehn AKAI-Service-Zentralen in der BRD. Kundendienst in jeder größeren Stadt.

Prospekte von AKAI INTERNATIONAL GmbH, 6079 Buchschlag bei Frankfurt/M., Am Siebenstein 4.





Pickering
Auf das Tonabnehmer-System kommt es an, ob Ihre HiFi-Anlage gut oder besser klingt.
Das XV 15/750 E sollte es sein.
BOYD & HAAS, 5 Köln
Beuelsweg 15, Telefon 728973

Weil wir wissen, daß Sie von einem Kassettenrecorder nichts Besonderes erwarten, möchten wir Ihnen empfehlen, sich einmal einen anzuhören.

THE FISHER RC-80

Hi-Fi-Stereo-Kassettenrecorder

Aber einen ganz bestimmten.
Einen Kassettenrecorder mit Hi-Fi-Stereo-Klang.
Einen neuen von FISHER.
Müssen wir bei diesem Namen noch viel erklären? Wir glauben nicht. Denn daß FISHER immer etwas Besonderes bietet, wissen Sie. Musikliebhaber erwarten von FISHER immer das Beste. Und das ist eine Verpflichtung. Der Beweis ist der neue Hi-Fi-Stereo-Kassettenrecorder RC-80. Mit allen Vorteilen, die diese Geräte besitzen, und den Verbesserungen, die dafür sorgen, daß auch Musikkassetten in Hi-Fi-Stereo klingen. Dieser neue Kassettenrecorder von FISHER ist ein echter Hi-Fi-Baustein. Die ideale Ergänzung für Ihre Anlage.
Hier sind die wichtigsten Merkmale:

■ Die entscheidende Verbesserung ist die Anwendung des Dolby-Systems für Aufnahme und Wiedergabe Ihrer Musikkassetten. Durch das Dolby-System wird das lästige Bandrauschen auf ein Minimum reduziert. Dieses Verfahren gewährleistet, daß der Signal-Rauschabstand beim RC-80 mehr als 50 dB beträgt. Und das bedeutet Hi-Fi-Qualität!

■ Der Frequenzumfang des RC-80 von 30... 12.000 Hz entspricht dem hochwertiger Spulengeräte.

■ Ein elektronisch geregelter Gleichlauf hält Schwankungen unter 0,2%. Das heißt, daß alle Töne so klingen, wie Sie es gewohnt sind.

■ Mit dem RC-80 haben Sie die Möglichkeit, Vierspur-Stereo-Kassetten abzuspielen.

■ Weitere Verbesserungen, die Ihnen die Bedienung so leicht und angenehm wie möglich machen, sind: Bandzählwerk – Anschlüsse für 2 Mikrophone – 2 VU-Meter – Automatische Endabschaltung – Schnellstoptaste.

■ Und der Preis? Der Hi-Fi-Stereo-Kassettenrecorder RC-80 kostet 1.100,– DM*.

Möchten Sie jetzt nicht doch einmal einen Kassettenrecorder ausprobieren?

Sie werden merken, daß der Hi-Fi-Stereo - Kassettenrecorder THE FISHER RC-80 etwas Besonderes bietet.
Wenn Sie mehr über dieses Gerät oder über die FISHER - Receiver wissen möchten, fordern Sie unverbindlich Informationsmaterial.



ELECTROACUSTIC GMBH
23 KIEL
WESTRING 425-429

* Unverb. Richtpreis
einschl. Mwst. und GEMA-Gebühr

Manche Lautsprecher können nur Spezialisten bauen!

Beispiel: die Heco Soundmaster Serie

Vier Lautsprecher —
in vier verschiedenen Ausführungen —
vier sinnvolle Alternativen.

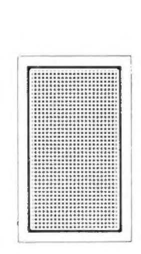
Ihre technischen Werte sind für Boxen dieser Größenordnung selten und übertreffen die an HiFi Lautsprecher gestellten DIN Normen.
Ihre Bestückung ist erstklassig und die Verarbeitung entspricht dem guten Ruf, in dem Heco in Fachkreisen steht.

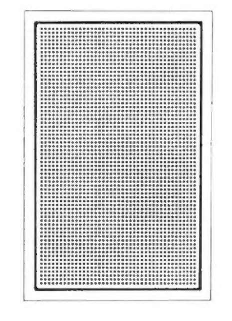
Hervorragend sind ihre Neutralität, die Verzerrungsarmut, die Fähigkeit, alle Tonlagen wie im Original gleichgewichtig zu reproduzieren.

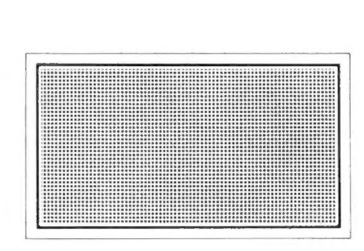
Was aber die Heco Soundmaster Serie praktisch konkurrenzlos macht, ist ihr Preis.
Erst wenn man Leistung und Preis ins Verhältnis setzt, wird die Überlegenheit eines Herstellers deutlich, der sich vollends auf ein Produkt konzentrieren kann. Dann wird man erfahren, was die Überschrift dieser Anzeige meint:

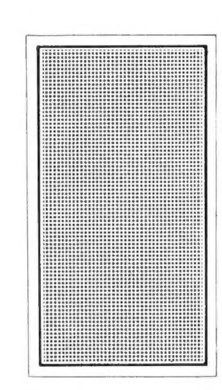
Lautsprecher zu bauen, bei denen alles stimmt — auch der Preis — das können eben nur Spezialisten.

Heco Soundmaster Serie









	SM 15	SM 20	SM 25	SM 35
Art der Box	kleine Regalbox	flache Wandbox	Regalbox	Regalbox
Belastbarkeit	20 Watt	30 Watt	35 Watt	50 Watt
Übertragungsbereich	50 ... 20 000 Hz	48 .. 20 000 Hz	45 ... 20 000 Hz	40 ... 20 000 Hz
Impedanz	4 ... 8 Ohm	4 ... 8 Ohm	4 ... 8 Ohm	4 ... 8 Ohm
Maße (BxHxT) in cm	15,5 x 25 x 15	43 x 28 x 11	46 x 25 x 20	48 x 28 x 25
Farben	grün/rot/orange/weiß/nußbaum		weiß/nußbaum	weiß/nußbaum

Testergebnis

Die Boxen der Soundmaster Serie der Firma Hennel + Co. bedeuten zweifellos einen beachtlichen Fortschritt auf dem Wege zur neutralen, verfärbungsfreien Wiedergabe im Bereich der preisgünstigen »Kompromißklasse«.

HiFi Stereophonie Heft 12/1969

Wenn Sie mehr über die Heco Soundmaster Serie wissen möchten, senden wir Ihnen gern unseren Prospekt H 012

HECO Hennel + Co. KG
Spezialfabriken für Lautsprecher
6384 Schmitten im Taunus
Telefon 06084/544



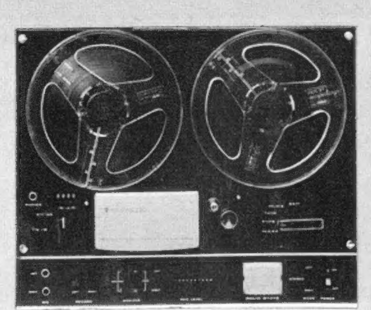
Der KT-5000 und der KA-4000 von KENWOOD – das perfekte Stereo-Gespann.

VOLLTRANSISTORISIERTER IC-FET-AM/FM-STEREO-TUNER KT 5000



VOLLTRANSISTORISIERTER 120-WATT-STEREO-VERSTÄRKER KA 4000

Der letzte Beweis für KENWOODS weltberühmten Schöpfungsgeist und hervorragender Stereo-Expertise ist diese Kombination von zwei vorzüglichen Instrumenten: dem Stereo-Tuner KT-5000 und dem 120-Watt Stereo-Verstärker KA-4000. Eine harmonische Ausgewogenheit bis ins feinste Detail über die ganze Leistungsskala resultiert aus dem durchgreifenden Schaltungsprinzip von KENWOOD, das garantiert, daß die Charakteristiken sämtlicher Komponenten stets gleichmäßig hohen Anforderungen entsprechen.



VOLLTRANSISTORISIERTES STEREO-TONBANDGERÄT IN 3-KOPF-AUSFÜHRUNG KW-4066



Trio-KENWOOD Electronics S.A.
160 Ave. Brugmann, 1060 Brussels, Belgium
6000 Frankfurt/Main, Rheinstraße 17
Germany, Tel.: 74 80 79

HiFi Stereophonie

Zeitschrift für hochwertige Musikwiedergabe

Offizielles Organ des Deutschen High-Fidelity Institutes e. V.

3/1971 10. Jahrgang

Inhalt

Schallplatten kritisch besprochen

HiFi-Stereophonie testet

Lautsprecherboxen im Großtest

Nachrichten

Verlag G. Braun Karlsruhe



Von den Shure Tonabnehmer-Einschüben N 44-7 und N 75-6 werden Imitationen angeboten. Wir haben die Originale und deren Imitationen gründlichst untersucht. Die Ergebnisse finden Sie in unserem Beitrag auf Seite 230. Das Titelbild zeigt die Abtastnadel einer Imitation des N 75-6

HERAUSGEBER

Dr. Eberhard Knittel

VERLAG

G. Braun (vorm. G. Braunsche Hofbuchdruckerei und Verlag) GmbH., 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709, Tel. 2 69 51 bis 56. Telex karlsruhe 07 826 904 vgb d, Postscheckkonto Karlsruhe 992.

ANZEIGEN

Anzeigenleitung: Rolf Feez
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Kurt Erzinger; z. Zt. gilt die Anzeigenpreisliste Nr. 6 vom 1. 10. 1969 · „HiFi-Stereophonie" erscheint monatlich.

CHEFREDAKTEUR

Karl Breh, Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1, Karl-Friedrich-Straße 14/18, Postfach 1709

REDAKTION WIEN

Kurt Blaukopf, 1061 Wien, Postfach 184

Fotonachweis:

Titelbild: Studio K. Breh/Karlsruhe · Seite 200, G. Englert/Frankfurt · Seite 202 oben links, G. Englert/Frankfurt · Seite 202 oben rechts, Studio Keresztes/Nürnberg · Seite 202 unten links, G. Englert/Frankfurt · Seite 202 unten rechts, Studio Keresztes/Nürnberg · Alle übrigen Fotos sind eigene oder Werkaufnahmen.

Bezugspreis einzeln DM 4,— (DM 3,79 + DM —,21 Mehrwertsteuer), Bezugspreis halbjährlich DM 20,— (DM 18,96 + DM 1,04 Mehrwertsteuer), Bezugspreis jährlich DM 40,— (DM 37,92 + 2,08 Mehrwertsteuer), jeweils zuzüglich Porto. Abbestellungen nur halbjährlich, spätestens bis 31. 5. bzw. 30. 11.

Für Österreich: Abonnement jährlich öS 332,—, Einzelheft öS 33,20 zuzüglich Porto. Auslieferung für die Schweiz: Verlag H. Thali & Cie., Hitzkirch/Lu., jährlich sfr. 55,—, Einzelheft sfr. 5,— incl. Porto.

auf einen blick

In seinem Beitrag **„Kritik als Reklame“**, ein Vorabdruck aus dem in Bälde erscheinenden Buch „Verwaltete Musik“, Hanser-Verlag München, analysiert Ulrich Dibelius die Situation der Musikkritik und deckt Zusammenhänge auf, die ihre Funktion korrumpieren.

Seite 185

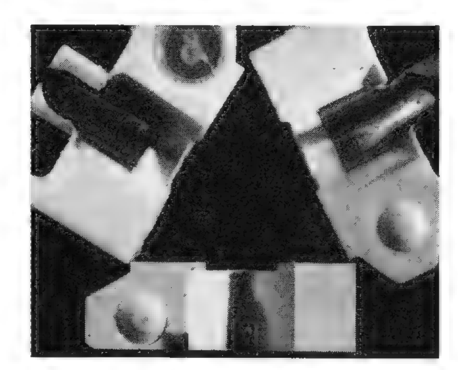
Über **„Nöte und Tugenden des Musik-Theaters“** im speziellen (Wiener Staatsoper) und im allgemeinen (Musik-Theater im Fernsehen) reflektiert Kurt Blaukopf auf **Seite 196**

Seite 200

Arnold Schönbergs „Moses und Aron“ erfuhr in jüngster Zeit sowohl in Frankfurt als auch in Nürnberg beachtenswerte Aufführungen. Hierüber berichtet unser Mitarbeiter G. R. Koch

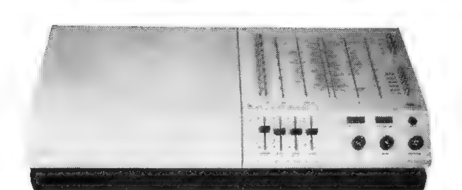


Von den **Tonabnehmer-Einschüben Shure N 44-7 und N 75-6** werden Imitationen angeboten und gelegentlich sogar teurer verkauft als die Originale. In unserem Bericht werden die Qualitätsunterschiede dargestellt.



Seite 230





Steuergerät mit Plattenspieler Wega 3205

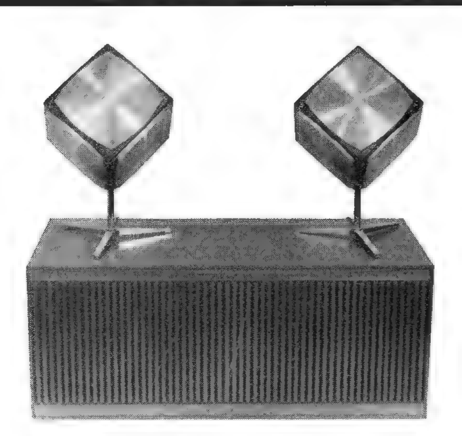
Seite 241



Elektrostatische Kopfhörer Stax SR-3

Seite 246

Lautsprecherboxen im Großtest



Verglichen wurden dieses Mal die 2 neuen Braun-Boxen L 310 und L 500, die beiden Hilton-Sound-Modelle HS 10 und HS 20 sowie die Grundig-Kombination Duo-Baßbox 402 mit 2 Kugelstrahlern 700

Seite 248

KRITIK ALS REKLAME

Ulrich Dibelius

Dies ist ein Kapitel von Ulrich Dibelius aus dem von ihm herausgegebenen Buch „Verwaltete Musik", das Ende März, Anfang April im Carl Hanser Verlag, München, als 63. Band der „Reihe Hanser" erscheinen wird. Das Buch führt den Untertitel „Analyse und Kritik eines Zustands".
Die ökonomischen Grundlagen der Musik müßten untersucht, über die Verteilung der Mittel, von denen zwischen Opernbetrieb und musikalischer Erziehung alles abhängt, sollte gründlicher als bisher nachgedacht werden. Der Band „Verwaltete Musik" soll zu diesem Klärungsprozeß Anregung und Material liefern. Seine Themen sind: Oper, Neue Musik, Musikkritik, Musikwissenschaft, Dirigenten, Musikpädagogik. Die Autoren: Konrad Boehmer, Clytus Gottwald, Wolfgang Hamm, Hans G. Helms, Willy Hochkeppel und die den Lesern dieser Zeitschrift bestens bekannten Ulrich Dibelius, Ulrich Schreiber und Wolf Rosenberg.
Wenn Musikkritik in Tagespresse und einer Zeitschrift wie HiFi-Stereophonie sich auch grundsätzlich unterscheidet, sind die systemimmanenten Gefahren hier wie dort gegeben. Ihnen nicht zu erliegen ist das erklärte Ziel des musikkritischen Teils dieser Zeitschrift. Insofern kommt diesem Kapitel aus dem Buch „Verwaltete Musik" analytische, und hinsichtlich der daraus zu ziehenden Konsequenzen, programmatische Bedeutung zu. Dem Hanser Verlag danken wir für die Genehmigung zum Vorabdruck. (Red.)

Bei einem ‚Symposion für Musikkritik', das 1967 vom Grazer Institut für Wertungsforschung veranstaltet wurde, waren sich zwei Referenten, wenn auch aus verschiedenem Grund, darin einig, daß man die Musikkritik eigentlich abschaffen könne. Pavel Eckstein aus Prag fragte, „ob es wirklich ein reelles Bedürfnis für Musikkritik gibt", und sah sich veranlaßt — vor allem wohl wegen der einschlägig schlechten Erfahrungen mit ideologisch vorpräparierten ‚Kulturberichten' in seinem und anderen sozialistischen Ländern —, „auf diese Frage negativ zu antworten"; im übrigen fügte er, bedrückt von einer Art Berufs-Miko, hinzu: „Ich glaube nämlich, daß Musikkritiker manchmal einer gewissen Überschätzung zum Opfer fallen, die ein Werk der jahrzehntelangen Überlieferung, ein Werk der großzügigen Unterstützung von Verlegern und Zeitungsherausgebern ist, die diese Musikkritik wahrscheinlich auch nicht ernster nehmen als das Publikum und die sich damit nur schmücken, um als kulturell zu gelten." Heinz-Klaus Metzger setzte dem seinen realeren Pessimismus entgegen, fragte zwar ebenso: „Aber wozu überhaupt Musikkritik?", und stimmte auch überein „in der Skepsis an der Funktion der Musikkritik und im Zweifel, ob sie überhaupt noch etwas zu sagen hat", folgerte dann aber doch, „es würde ganz gut ohne sie gehen, außer eben in jener Funktion, den Verlegern Aufschluß, Tips zu geben. Ich könnte mir Musikkritik als Gruppierung von Sachverständigen denken, um Konzertveranstaltern und Verlegern das Fürchten zu lehren, daß sie nur Werke bringen, die gebracht werden müssen, und allen Schund eliminieren. Das ganze Musikleben bedarf ja wirklich der Umwälzung." [1]
Die Hoffnung, daß ausgerechnet die Musikkritik eine solche Umwälzung bewirken — oder zumindest maßgeblich daran beteiligt sein könnte, erweist sich freilich als ebenso trügerisch wie die Behauptung, sie sei im heutigen Musikbetrieb ohne Funktion. Es haben sich nur ihre eigentliche Aufgabe und ihre tatsächliche Funktion voneinander gelöst, wofür man ihr allein noch nicht einmal die volle Schuld zuschieben kann. Der Vorgang scheint vielmehr symptomatisch für die mancherlei Deformationen im gegenwärtigen Musikleben, für das Auseinanderfallen von dem durch die Sache diktierten Sinn und einer durch die bestehenden Einrichtungen in Gang gehaltenen Betriebsamkeit. Das Eingespielte, Etablierte reproduziert sich da mit einer geradezu beängstigenden Automatik, trägt obendrein noch den stolzen Nimbus der Tradition. Und das einzige, was die Musik allenfalls aktiv dazu beisteuert, scheint jener merkwürdige Wiederholungszwang zu sein, den sie in der Psyche vieler ihrer Hörer als bleibende Spur, als eine Art Fixierung an ihre sensuellen Erlebniswerte, zurückläßt. Die Musikkritik sieht ihren Ort zwangsläufig inmitten dieser Geschäftigkeit der Veranstalter und Interpreten, der unsichtbaren steuernden Organisatoren und des sichtbar vorhandenen Publikums. Ihr Auftrag ist es ja, wie sie in unerschütterlicher Prinzipientreue glaubt, zu vermitteln. Und demgemäß also vermittelt sie zwischen den Interpreten, so wie diese die Musik verstehen, und den Werken, so wie die Hörer sie verstehen, zwischen den Veranstaltern, wie sie das Publikum verstehen, und den Lesern, wie sie die Kritik verstehen — bis durch diese vielseitige Vermittlertätigkeit eine nahezu vollständige Verständigung erzielt wurde, die nur den einen Fehler hat, daß der kritische Einspruch, das, was Musikkritik eigentlich leisten sollte, schon auf dem Vorwege fast gänzlich aufgeweicht und neutralisiert worden ist. Die Verhältnisse, denen es unermüdlich zu opponieren gälte, werden kleinmütig als das Gegebene hingenommen,

die eigene Befugnis und die Möglichkeiten, angeblich Verbürgtes infragezustellen, freiwillig auf ein schadloses Mindestmaß reduziert. Eine Umwälzung des Musiklebens jedenfalls, wie sie ja nicht nur Metzger für unbedingt notwendig hält, ist dadurch nicht zu erreichen.

Im Gegenteil, man muß sich einmal vergegenwärtigen, welche Rolle die Musikkritik im derzeit herrschenden Konzert- und Opernbetrieb tatsächlich spielt. Keiner wird dann mehr so unumwunden behaupten können, sie habe überhaupt keine Funktion und sei eben deshalb entbehrlich. Bei den Bayreuther Festspielen 1970 zum Beispiel gab es 30 verschiedene Vorstellungen, in denen insgesamt etwas weniger als 60 000 Besucher waren. Berücksichtigt man jedoch, daß während der beiden Ring-Zyklen das Publikum identisch bleibt und auch sonst die Bayreuth-Gäste nicht für eine einzige Aufführung anreisen (mit Ausnahme der Eröffnung), sondern mindestens zwei oder drei Werke sehen wollen, manche sogar alle acht, die im Spielplan standen, dann läßt sich die Besucherzahl, die sich nach Abzug der gleichbleibenden Ring-Besucher sowieso auf 48 000 verringert hätte, sicher halbieren oder dritteln, so daß man etwa von 20 bis 30 000 verschiedenen Menschen ausgehen könnte, die an den Bayreuther Festspielen teilgenommen haben. Andererseits wurden von der Pressestelle rund 800 Kritiker-Karten ausgegeben. Wenn nun auch einzelne Kritiker über mehrere Vorstellungen eine zusammenfassende Rezension geschrieben haben mögen, so wird das erfahrungsgemäß reichlich kompensiert durch den Umstand, daß Bayreuth-Kritiker, zumal aus dem Ausland, meist in mehreren Zeitungen oder Zeitschriften, auch Rundfunk- oder Fernsehanstalten berichten. Die Zahl der tatsächlich publizierten Kritiken, wozu dann auch noch Reportagen und Gesellschaftsberichte vom Drum und Dran am ‚grünen Hügel' kommen, dürfte also noch einiges über der angegebenen Kartenzahl für Kritikerplätze liegen. Und aus dieser pauschalen Rechnung geht wenigstens eines ganz klar hervor: daß im Fall Bayreuth sich rund 1000 publizierte Kritiken oder Berichte und etwa 25 000 tatsächlich anwesende Festspielbesucher gegenüberstehen, das heißt auf je 25 Gäste kommt eine Kritik. Jede dieser Kritiken richtet sich aber an eine potentielle Leser- oder Hörerschaft der Unbeteiligten und Ferngebliebenen, die tausend-, zehntausend- oder gar hunderttausendmal größer ist.



Bei jedem musikal'schen Abend
Ist laut zu plaudern der Gebrauch,
Denn sein Billet bezahlet habend,
Hat man das Recht, zu sprechen, auch.

So laßt uns jetzt mit Fleiß betrachten
Die Damen durch das Opernglas,
den schlechten Mann muß man verachten,
Der ins Konzert geht ohne das . . .*

Vor jeder Unterhaltung über Musikkritik müßte zunächst die Einsicht in diese multiplikative Wirkung stehen, die sich natürlich auch an anderen Beispielen als Bayreuth gewinnen ließe. Man muß nur, ehe wie üblich Qualität bemängelt, Sachkompetenz gefordert und der eigentliche Aufgabenbereich abgesteckt wird, diese rein quantitative Relation zwischen der geringen Zahl der tatsächlich Anwesenden und der enorm großen Zahl all derer, die durch Kritiken erreicht werden, zur Kenntnis nehmen. Es fällt dann nicht schwer, aus dieser kommunikativen auf die gesellschaftliche Funktion von Musikkritik zu schließen. Sie stellt das Bindeglied dar zwischen dem, was in einem immer noch, trotz aller Verbürgerlichungstendenzen sehr elitären Bereich geschieht, und der großen Schar jener, die an Kultur wenigstens insoweit interessiert sind, daß sie die Überschriften der Feuilletonseite überfliegen. Der Primäreffekt von Musikkritik ist jedenfalls der von Propaganda, sie mag sich drehen und wenden, so gut oder schlecht sein, wie sie will. Und sie schürt dadurch — immer noch vom Inhalt völlig unabhängig — gefährliche Illusionen, nährt jene liebevoll umhegten, doch längst obsoleten Vorstellungen von einer allgemeinen Teilhabe an der Kultur, wie sie die bürgerliche Ideologie induziert hatte. Tatsächlich jedoch spielt sich die Kultur, zumal diejenige, von der, je teurer sie ist, desto mehr geredet wird, in einer Schicht der sozial Privilegierten ab. Und wer da nicht mitmachen kann, doch an der Illusion, eigentlich dazuzugehören, weiter festhalten will, der tröstet sich entweder mit einer Schallplattenaufnahme, die den Kummer, das angepriesene ‚Ereignis' nur aus der Ferne verfolgt zu haben, wenigstens durch eine gleichzeitige Befriedigung bürgerlichen Besitzdenkens aufwiegt (und dadurch als Konsumobjekt noch mehr verdinglicht wird); oder er tröstet sich mit einem Logenplatz im nächsten Stadttheater, ohne zu merken, daß dort oftmals sehr viel ernster und engagierter gearbeitet wird als an einer starrvergoldeten Festspielstätte mit international zusammengewürfeltem Ensemble; oder es bleibt schließlich der letzte und billigste Trost mit der frei Haus gelieferten Kritik.

Unter diesem Aspekt freilich erhält ihr Inhalt nun besondere Bedeutung. Denn es stellen sich da fast unvermeidlich Rückwirkungen ein: Machen die Festival-Kritik oder der Bericht von anderen elitären ‚Ereignissen' einen Kotau vor Namen und Nimbus — und dies ist meist sogar noch durch den bloßen „Schon-Stil" der negativen Vorbehalte der Fall —, so werden rein verbal und ohne Überprüfbarkeit Maßstäbe festgesetzt, die in den Schallplattenkritiken unter konsumorientierten Direktiven fortklingen und auch die Wertungsskala bis herunter zur provinziellsten Veranstaltung beeinflussen, ja gleichsam ‚vorschreiben'. Überall wird eher mit Etiketten, noch schlimmer: mit standardisierten Meinungen hantiert, als ein Sachverhalt aus seinen eigenen Voraussetzungen — unabhängig von irgendwelchen genormten, anonym zugelieferten Orientierungspunkten — geklärt und gewertet. Und der Kritiker, der dies ernstlich vorhätte, der sich also den anerkannten Beurteilungsnormen und ihrem Relationsgefälle nicht beugen wollte, würde sogar sehr bald in Verständigungsschwierigkeiten geraten. Denn wieder spielt da ein quantitatives Moment hinein: Das Gros der Kritiker ist sich einig in der fraglosen Anerkennung, ja Bewunderung des Dirigenten X, des Sängers Y und des Pianisten Z — und solche Wertschätzung koinzidiert meist recht umstandslos mit dem allgemeinen Starprestige, der Marktlage und den Spitzenpositionen der Schallplatten-Bestsellerlisten. Der Dirigent A oder der Sänger B oder der Pianist C werden daran, ob sinnvoll oder nicht, gemessen, und zwar so, daß ihnen selbst Manieren oder Unzulänglichkeiten der gefeierten Star-Inter-

In Ihren Schallplatten steckt viel mehr Musik.

Warum wollen Sie darauf verzichten?

BRAUN

In modernen Stereoplatten steckt mehr Musik als ein gewöhnlicher Plattenspieler herauslesen kann.

Nur Präzisionsgeräte wie die HiFi Plattenspieler von Braun holen daraus den ganzen Wohlklang. Unverfälscht.

Es gibt somit keinen vernünftigen Grund, wonach Sie auf einen Teil der Musik in Ihren Platten verzichten müssen. Denn es gibt Braun. Ein Angebot, das überzeugt und von Fachleuten zu den besten der Welt gerechnet wird.



PS 420

Weniger als 0,12% Gleichlaufschwankungen. Über 60 dB Rumpelgeräuschspannungsabstand. Antrieb über Gummiriemen.
DM 487.-



PS 500

Weniger als 0,10% Gleichlaufschwankungen. Über 65 dB Rumpelgeräuschspannungsabstand. Beleuchtetes Stroboskop. Ölhydraulisch gedämpfte Chassisaufhängung.
DM 730.-



PS 600

Weniger als 0,07% Gleichlaufschwankungen. Über 65 dB Rumpelgeräuschspannungsabstand. Ölhydraulisch gedämpfte Chassisaufhängung. Elektronisch geregelter Motor. Wechselautomatik.
DM 860.-

Braun Besonderheiten:
Magnetische Tonabnehmer Shure HiTrack M 75. Tonarme durch Gegengewichte ausbalanciert, in Präzisionskugellagern laufend.Auflagekraft einstellbar. Hydraulisch gedämpfte Aufsetzhilfen. Antiskatingeinrichtung. Drehzahlfeineinstellung.

Eine unverbindliche Hör- und Bedienungsprobe bei Ihrem Fachhändler - natürlich mit den brillanten Braun HiFi Lautsprechern - wird Sie von der technischen Perfektion der Braun HiFi Plattenspieler überzeugen.

Ausführliche Unterlagen erhalten Sie von der Braun AG, 6 Frankfurt/Main, Rüsselsheimer Straße, Abt. 011 T

preten als Tugenden vorgehalten werden, in deren Ausübung sie eben noch nicht so firm seien. Die Kategorien der Beurteilung liegen fest, ein anonymer Majoritätsbeschluß hat darüber befunden. Und wollte nun jener noch hörfähige, noch nicht angepaßte Kritiker das eingespielte System auf den Kopf stellen, die speziellen Qualitäten, die vernünftige, werknahe Wiedergabe von A herausstreichen, gar noch in einem vergleichenden Zusatz X als abschreckendes Beispiel zitieren, man würde ihn entweder überhaupt nicht begreifen oder als verschrobenen Spintisierer abstempeln, notfalls auch die entsprechende Passage seiner Kritik einfach für ein Zusammentreffen besonders intrikater Druckfehler halten.

Wieweit das Reglement solcher majorisierter Meinungen bereits in die berufliche Praxis eingegriffen hat, geht aus dem Satz hervor, den mancher Kritiker schon als Zeichen der Anerkennung von seinem Feuilletonredakteur zu hören bekommen hat: er liege mit seiner Rezension richtig. Dies bedeutet doch nichts anderes, als daß der Redakteur durch fleißiges Vergleichen von Konkurrenzblättern sich eine Durchschnittsmeinung herauspräpariert hat, sie aufgrund der jeweils errechneten Mehrheitsvoten für die einzig richtige hält und nun froh ist, wenn sein Kritiker mit deren Positiv- und Negativpositionen ohne wesentliche Abweichung übereinstimmt, also: die insgeheim gestellte Schulaufgabe zu voller Zufriedenheit gelöst hat. Unerklärlich bleibt dabei nur, warum sich die Redaktion überhaupt den Luxus leistet, einen eigenen Kritiker zu entsenden, für ihn Honorar und Spesen zu bezahlen, wenn es gar nicht um seine begründet individuelle, sondern um eine weitgehend stereotype Meinung geht, die sich leicht aus Agenturmaterial, ein paar geschickten Umformulierungen und einer Handvoll schmückender Adjektive in der Redaktionsstube herstellen ließe. Aber das Prestige der Zeitung verlangt nach einem eigenen Korrespondenten, dessen eigene Äußerung, gerade je eigenständiger sie ist, dasselbe Prestige auch schon wieder verbietet. Denn man will ja aus einer weitgehend irrationalen Rücksicht auf Leserwohlwollen nur solche Urteile verbreiten, die auf eine allgemeine Anerkennung rechnen dürfen, man will sich nicht grundlos exponieren, nirgendwo anecken und überhaupt stets ‚richtig liegen'.

Diese paradoxen Bedingungen, denen sich Musikkritik — nicht nur bei Zeitungen, sondern bei allen Publikationsorganen — konfrontiert sieht, mögen da weitherziger gehandhabt werden, dort auch wieder, vor allem wenn der Kritiker sie ungescheut zu überspringen oder arglos zu ignorieren sucht, überraschend enggefaßt sein. Wichtiger ist ihre stillschweigende Existenz, die sogar derart im Verborgenen bleibt, daß alle Beteiligten sie achselzuckend bestreiten würden. Und genau dagegen, gegen geheime Pressionen oder auch nur ein völlig unbewußtes reagierendes Opportunitätskalkül, sind die öffentliche Meinung und das autorisierte Urteil über Musik besonders anfällig. Die Not, daß Musik von sich aus keine Begriffe mitliefert und deshalb musikalische Eindrücke nur schwer in Worte zu fassen sind, läßt zwischen den akustischen Phänomenen und der verständlichen, zusammenhängenden Rede darüber eine freie Zone entstehen, die für Infiltrationen jeder Art höchst empfänglich und empfindlich ist. Zwischen allerhand vagierenden Faktoren, die dort Einfluß gewinnen können — Erinnerungsresten an Gelesenes oder schon mal von anderen Gehörtes beim Publikum, an schon mal Gesagtes und selbst Formuliertes bei den Kritikern —, tauchen dann unmerklich auch außermusikalische Erwägungen sehr disparater Art auf, Fragen etwa des gesellschaftlichen und politischen Status, und greifen über psychische Mechanismen steuernd ein. So ungelenk und stereotyp die resultierenden Äußerungen dabei schließlich ausfallen mögen, so differenziert und schwer durchschaubar sind doch die Vorgänge, die zu dieser häufig eher passiven Form der Urteilsfindung, letztlich zum Entscheid über den positiven oder negativen Wert von Werk und Wiedergabe führen. Publikum und Kritik reagieren auf ziemlich die gleiche Weise; nur hindert den Kritiker gerade seine ‚Erfahrenheit', gleich das Nächstliegende auszusprechen und macht ihn deshalb eine Bedenklichkeits-Zeitspanne länger für mancherlei Einflüsterungen und selbst entlegenere Argumente zugänglich. Wahrscheinlich ist die sogenannte öffentliche Meinung über Musik — wenn man den Begriff weit genug faßt und auch ihre oft modischen Wandlungen einrechnet — der fleißigste Zuträger bei diesem merkwürdig verklausulierten Wertungsvorgang. Adorno meinte zu Recht, sie sei bereits während der unmittelbaren Rezeption von Musik präsent: „Sie dürfte nicht erst die Formulierungen färben, sondern schon die scheinbar primären Reaktionsformen prädeterminieren. (...) Zahllose Menschen hören wahrscheinlich nach den Kategorien, die ihnen von der öffentlichen Meinung an die Hand gegeben sind; das unmittelbar Gegebene selbst ist in sich vermittelt." [2]

Darüber hinaus ist hier der Ort für gruppentypisches Verhalten, das sich nicht am musikalischen Objekt, sondern an bestimmten kulturideologischen Prämissen orientiert und erst über sie dem Werk und seiner Aufführungsart einen Funktionswert zuweist. Gesellschaftliche Stellung wie soziales Wunschdenken, welcher Schicht mit welchem Bildungsanspruch und welchen kulturellen Konsumgewohnheiten man gerne angehören möchte, spielen dabei eine Rolle. Und ist schon Beifall, so pauschaliert, wie er gegeben wird, kaum nach seinen Motiven zu analysieren, so haben jetzt auch Buh-Rufe, in denen sich ja eigentlich eine klarer umrissene Haltung artikuliert, einen ganzen langen Katalog möglicher Anlässe: Bei einer Wagner-Oper können sie zum Beispiel von Konservativen stammen, die über die Verbannung des alteingesessenen Bühnen-Naturalismus erbost sind, oder von etwas versnobten Neu-Bayreuth-Fans, die drei vorhandene Requisiten schon für einen eklatanten Rückfall in vorsintflutliche Realistik halten, oder von progressivistischen Boulez-Anhängern, die die Oper überhaupt verbannen wollen, oder von gutbürgerlichen Sangesfreunden, die einem verrutschten hohen Ton nachtrauern, oder von APO-geschulten Studenten, die gerade in diesem Fall dem Intendanten den ‚verschleuderten' Etat nachrechnen, oder von kulturellen Lokal-Patrioten, die den Dirigenten (wie es unlängst bei einer Wiener Don-Carlos-Premiere geschah) für unwürdig eines so hohen Amtes an ihrem hehren Haus befinden. Hinter jedem dieser möglichen Anlässe zum Protestieren — und manchen anderen, die sich denken ließen — steht eine bestimmte soziale Gruppe, die nach Alter, Herkunft, Einkommen, Bildungsgang, Habitus, Geltungsanspruch und politischer Einstellung ziemlich genau zu beschreiben wäre. Und die Gruppe entscheidet, wo das Individuum zu urteilen glaubt. So gesellschaftlich vermittelt, so von häufig ephemeren Gesichtspunkten gesteuert, kommen eben Urteile über künstlerische Leistungen zustande — über Aufführungen genauso wie über Werke.

Doch solange selbst angesehene Kritiker wie Hans Heinz Stuckenschmidt an dem alten Leitsatz der Kulturideologie festhalten, künstlerische Produktion vollziehe sich quasi außerhalb der Gesellschaft, sei autonom und als geistiger Vorgang unantastbar, wird auch die Einsicht in die gesellschaftlichen Voraussetzungen und Abhängigkeiten ihres eigenen Tuns, der kritischen Urteilsfindung, kaum eine Chance haben. Im Gegenteil, subjektiver Geschmack und anerkannte Prinzipien der Ästhetik gelten da weiterhin als die Grundlage musikkritischer Tätigkeit, genau wie sie dem Komponisten — und zwar ohne jeden gesellschaftlichen Bezug — als eigentliches Agens seiner Arbeit zudiktiert und unterschoben werden. Dementsprechend leugnet Stuckenschmidt in seiner Selbstreflexion über Musikkri-


PLAY
STOP
EDIT
0
STUDER
RECORDER A80

tik, die er im Untertitel sehr bezeichnend „Gedanken zur Vernichtung des Kunsturteils durch Soziologie" genannt hat, weitgehend eine Beziehung zwischen künstlerischen Phänomenen und Gesellschaft; eine Methodik, die darauf eingeht, lehnt er sogar strikt ab: „Woher aber, so frage ich, nimmt diese moderne Art, Kunst zu betrachten, den Anspruch, das Höchste, was menschlicher Geist hervorbringt, die autonome, von gegenständlichen Beziehungen freie Musik, am Geisteszustand oder gar am Geschmack einer anonymen Zufallsgemeinschaft zu messen? (...) Ich lasse mir gewisse Nachweise statistischer Art gern gefallen; sie können neues Licht auf bestimmte — allerdings meist sekundäre — Kulturerscheinungen werfen. Aber wenn die Kultursoziologie von einer aufzählenden und vergleichenden Disziplin in eine fordernde ausartet, ist die Kultur in Gefahr. Kritik künstlerischer Phänomene wird dadurch unmöglich, ihre Grundlagen selbst hören auf zu bestehen. (...) Ich finde den katastrophalen Verfall des Kunsturteils und besonders der Musikkritik darin begründet, daß sich die Kritiker der bequemen Prozedur verschrieben haben, Kulturerscheinungen — ob es stimmt oder nicht — als sozial bedingt zu erklären. Was man nicht definieren kann, das packt man soziologisch an." [3]
Wer auf solche abgewandelte Spruchweisheit rekurriert, der sucht sich wohl selbst durch Naivität zu beschwichtigen.



Der Ton, er verfliegt,
Die Wirkung muß bleiben,
Der Stoff, er versiegt,
Die Kritik, sie muß schreiben.
Der Mann muß hinaus
In alle Konzerte,
Mit kritischer Härte
Verdammen das Schaffen
Von Liszten und Raffen,
Muß Wagners Walküren
Zu Staub rezensieren ...*

Sie ist übrigens von genau der aufklärungsscheuen Art, mit der das Publikum allenthalben und immer wieder die geheiligte Kunst gegen Möglichkeiten ihres besseren Verständnisses verteidigt. Doch wenn unter neuen Perspektiven neue Einsichten gewonnen — auch alte auf Umwegen bestätigt — werden, dann tut das ihrer Würde doch keinerlei Abbruch, es werden vielmehr bisher verborgene Schichten eines künstlerischen Phänomens bloßgelegt und dadurch letztlich sein Rang, seine fortdauernde Geltung nur erhöht. Freilich, bis zu dieser Schlußfolgerung dauert es denjenigen, die von Kunst Erhebung erwarten und deshalb nur auf Akklamation eingestellt sind, häufig zu lang. Die belebende, aktivierende Spannung des Infragestellens nehmen diese von der bürgerlichen Ideologie geprägten Musikhörer erst gar nicht wahr. Und manchmal müssen sie auf die begütigende Schlußwendung auch vergeblich warten, weil der um Aufschluß bemühte Kritiker sie als logische Konsequenz bereits mitgedacht hatte und ihm vor anderen, zusätzlichen Aspekten der Platz für eine solche allgemeinere Conclusio ausgegangen war.
Denn dies ist nun die zweite, schon wesentlich ernstere Pression, mit der sich die Musikkritik dauernd auseinanderzusetzen hat: die Platzfrage, jene meist recht schematische Zuweisung von verfügbarem Raum, ausgedrückt in Zeilenzahlen oder Sendeminuten. Im Unterschied zur ersten Pression, der stillschweigenden, mehr subkutanen Nötigung, sich an geltende Standards der öffentlichen Meinung anzupassen oder mit ihnen wenigstens als normierter Verständigungsmöglichkeit zu rechnen, ist die Festlegung eines bestimmten Umfangs schon ein dirigistischer Eingriff — einerlei, wie freundlich und ,entgegenkommend' dabei immer verfahren wird. Die Redaktion verteilt Platz, nimmt damit bereits eine quasi abstrakte Wertung vor, welcher Veranstaltung sie größere, welcher geringere Bedeutung beimißt, und beschneidet so jenem eigentlich kritischen Gedanken, der sich den allgemein anerkannten Normen widersetzen möchte, also auch aus der eingespielten Hierarchie der Veranstaltungen auszubrechen versucht, die freie Entwicklungsmöglichkeit. Das Etablierte gilt weiterhin als das Vorrangige: Opernpremieren mit der soundsovielten Neuinszenierung eines Repertoirewerks, Symphoniekonzerte der repräsentativen Orchester mit ihren klischeehaften Abonnementsprogrammen und ,große' Solistenabende mit ihrer Mischung aus Starruhm und Einfallslosigkeit haben Anspruch auf die weitschweifigste Rezension, weil sie angeblich im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses stehen und weil natürlich der erste Kritiker sich ihrer annimmt. Nun ließe sich freilich auch über derartige Veranstaltungen — nicht immer, aber gelegentlich —, wenn man sie als Symptom eines herrschenden Zustands begreift, etwas anderes sagen als das übliche Abhaspeln von Werken und Interpreten. Aber der erste Kritiker sagt das nicht, weil ihm entweder der kritische Impuls dazu überhaupt fehlt oder weil er schon so lange eine festumrissene Figur im städtischen Kulturleben ist (vielleicht auch gerade dies erst werden möchte), daß er aus honoratiorenhafter Wohlgelittenheit nichts sieht und nichts sehen will. Das redaktionelle Schema tendiert jedenfalls, so unbefangen es zur Regel erhoben und angewandt wird, durch die quantitative

Wir nehmen Klang auseinander und setzen ihn wieder zusammen. In 4 Kanäle.

Zur Entwicklung unseres revolutionären Quadphonic Synthesizer, QS-1, der Normalstereosignale in ein 4-Kanal-Klangfeld verwandelt, mußten wir den Klang im wahrsten Sinne des Wortes auseinandernehmen und wieder zusammensetzen.

Denn wir fanden, daß Schallwellen einer Quelle durch Reflektionen aus verschiedenen Richtungen und mit Zeitunterschieden im Ohr eintreffen. Um ein „Klangfeld" gleich dem im Konzertsaal zu verwirklichen, mußten wir dieser Tatsache Rechnung tragen.

Unsere Ingenieure setzten sich zusammen und entwickelten einen bemerkenswerten 4-Kanal-Schlüssel, der die Originalschallquellen im Konzertsaal lebendig zusammenbringt, seien es nun die Instrumente, Stimmen oder die Raumakustik.

Sie gingen noch einen Schritt weiter. Mittels der bekannten Phasenmodulation schufen sie den Effekt des Klangbildes — „Life" wie im Konzertsaal.

Dann faßten sie beides zusammen in einem neuen Gerät, dem Sansui QS-1, und Sie können Ihre Stereoplatten, Bänder oder Rundfunk brillant in 4-Kanalwiedergabe genießen.

Der Sansui QS-1 ist Anfang 1971 bei Ihrem Fachhändler. Machen Sie dann eine Hörprobe.





The Symbol of Quadphonic Sound

West Germany: COMPO HI-FI G.M.B.H. 6 Frankfurt am Main, Reuterweg 65, Frankfurt Tel: (0611) 72 75 37 / Switzerland & Liechtenstein: EGLI, FISCHER & CO. LTD. ZURICH 8022 Zurich, Gotthardstr. 6, Claridenhof / Luxembourg: LUX Hi-Fi 3, rue Glesener, Luxembourg / Austria: THE VIENNA HIGH FIDELITY & STEREO CO. A 1070 Wien 7, Burggasse 114 / Belgium: MATELECTRIC S.P.R.L. Boulevard Léopold II, 199, 1080 Brussels / Netherlands: TEMPOFOON N.V. Tilburg, Kapitein Hatterasstraat 8, Postbus 540 / SANSUI AUDIO EUROPE S.A. Diacem Bldg., Vestingstraat 53-55, 2000 Antwerp, Belgium SANSUI AUDIO EUROPE S.A. FRANKFURT OFFICE 6 Frankfurt am Main, Reuterweg 93, West Germany / SANSUI ELECTRIC CO., LTD. 14-1, 2-chome, Izumi, Suginami-ku, Tokyo, Japan

Platzzumessung und die personelle Besetzung zu einer Verfestigung des Bestehenden, zu einem mehr oder weniger unreflektierten Konservativismus.
Andererseits bieten selbstverständlich auch die ‚kleineren' Anlässe nur selten Gelegenheit, über die normale Besprechung hinaus eine prinzipiellere Frage daran zu exemplifizieren. Da sie aber viel weniger in den regulären Musikbetrieb integriert sind, also außerhalb seiner schaurigen Zwangsläufigkeiten stehen und neben künstlerischen auch mit finanziellen, propagandistischen und — ganz allgemein — karrieremäßigen Risiken belastet sind, ist ihre Struktur offener und gleichsam durchlässiger für spezielle Perspektiven auf das Musikleben, auf gesellschaftliche Voraussetzungen und ökonomische Bedingungen, die das Konzert gerade so haben werden lassen, für seine Form und seinen Erfolg bestimmend waren. Wenn sich freilich eine derart paradigmatische Behandlung aufdrängt, die ja eigentlich für den Zeitungsleser wesentlich interessanter und aufschlußreicher wäre als fachinterne Erörterungen über das Tempo irgendeines Sonatensatzes, das ein junger, noch namenloser Geiger für richtig, der Kritiker aber für falsch hielt — wenn es sich also lohnen würde, über anderes, daran Ablesbares zu reden, dann ist nach den strikten Gesetzen der Umfangvorausbestimmung kein Platz dafür vorhanden. Der Kritiker, sofern er überhaupt Organ und Darstellungsfähigkeiten für übergeordnete Zusammenhänge besitzt, sieht sich vor die hoffnungslose Alternative gestellt, das, was über das Übliche hinausgreift, so zu komprimieren, daß es nur noch der versteht, der die Situation sowieso kennt, oder klaglos beim eingespielten Schema zu bleiben. Die tägliche Praxis wird ihn schon binnen kurzem dazu bringen, in einem Konzert eben nichts anderes mehr zu sehen als ein Konzert. Und er wird dem Leser, dem daran übrigens nicht im mindesten gelegen ist, beweisen, daß „der Termin wahrgenommen wurde", dem Solisten möglicherweise ein paar Zeilen für den nächsten Prospekt liefern und dessen Freunde oder Verwandte im Glauben bestärken, daß es sich um ein reiches, aber schwieriges Talent handle, das jede Förderung verdiente.
Man brauchte sich um dieses Wechselverhältnis zwischen den ‚kleineren' musikalischen Veranstaltungen und ihrer kritischen Resonanz in den Tageszeitungen wohl keine weiteren Gedanken zu machen. Sie sind — so wie sie sind — einander wert. Allerdings fallen eben auch Konzerte mit moderner Musik unter die ‚kleineren' Veranstaltungen. Und da wird die Not der Platzbeschränkung eklatant, auch die Not, daß in einer Konzertbesprechung immer nur von den paar gerade aufgeführten Stücken geredet werden soll. Was hinter derartigen Stükken, gerade wenn sie wirklich experimentell sind, an Intentionen steckt, läßt sich bestenfalls andeuten. Und dabei geht es in der Regel nicht ohne Vergröberungen ab, nicht ohne hemdsärmelige Simplifikation eines vielleicht in seiner ganzen Reichweite und mit allen Querverbindungen höchst differenzierten Zusammenhangs. Das ist die erste Folge jener redaktionellen Forderung nach Kürze und Sachzugewandtheit. Die zweite ergibt sich daraus: Will der Kritiker wenigstens in Grundzügen klarmachen, um was es dem Komponisten eigentlich ging, von welchen Voraussetzungen oder Hypothesen er ausging, welche Aufführungsbedingungen er respektierte, dann wird die Kritik sofort zur Apologie. Denn beim Leser tritt da ein seltsamer Vorurteilsmechanismus in Aktion: Wer über eine Sache, zumal wenn sie neu und ungewöhnlich erscheint, sachlich informiert (ohne gleich von Anfang an über sie herzuziehen), der setzt sich für sie ein, wird automatisch zu ihrem Anwalt. Und dies nachträglich richtigzustellen, also nach der Darlegung des Vorhabens ein nun begründetes Urteil über das Maß seines Gelingens oder Mißlingens abzugeben, dafür bleibt unter den obwaltenden Umständen kein ausreichender Platz. Der Kritiker muß, weil seine Sachinformation schon als positive Vorausleistung gewertet wird, Einschränkungen und Einwände überbetonen, nachdrücklich forcieren; und weil er sich überdies noch kurzfassen soll, werden alle abwägenden, wirklich fundierten Beurteilungen, die über eine plumpe Ja-Nein-Entscheidung hinausgehen, schließlich unmöglich. Da, wo Aufklärung besonders notwendig, Einsicht in gesellschaftliche Zusammenhänge besonders ergiebig und deshalb eine Auskunft über die eigene Gegenwart besonders beziehungsreich und stichhaltig wäre, herrschen also gemäß der offiziellen Praxis manchmal geschickt kaschierte, oft auch ausgebeutete, aber niemals wirklich zugegebene Holzhammermethoden.
Zum Beweis für dieses Hin- und Herpendeln zwischen Verriß und Wohlwollen, dem sich die Kritik an moderner Musik ausgesetzt, ja zwangsläufig überantwortet sieht, wäre die Entwicklung während der letzten 25 Jahre anzuführen. Direkt nach dem Krieg war die Bereitschaft groß, jede Äußerung von etwas scheinbar Neuem, das ohnehin nur ein Nachholen oder Nachbilden von älteren Modellen war, stieß auf allgemeine Anerkennung und ein meist unspezifisches, ressentimentbeladenes Lob. Als dann das Neue in den fünfziger Jahren profilierter hervortrat und bestimmte Anforderungen an das kritische Verständnis stellte, setzte sogleich eine Welle der Ablehnung ein; Hohn und Common-sense-Entrüstung waren zudem billig zu haben. Erst nachdem der Ruf, als hinterwälderisch und reaktionär zu gelten, sich allmählich zu einem handfesten Makel ausgewachsen hatte und die jungen Komponisten entgegen Mißerfolg und Rankune zu einem ‚Faktor' im offiziellen Kulturbetrieb geworden waren, ließ sich allenthalben ein Umschwenken zu kleinmütiger und halbherziger Gefolgschaft beobachten. Jedoch durch den geschilderten Optimierungseffekt wurden die Motive und die leisen Vorbehalte bald überspielt: im Ergebnis war nur noch Zustimmung festzustellen — und zwar so eindeutig, daß die Kritiker schließlich selber daran glauben mußten und sich für Vorkämpfer des musikalischen Fortschritts hielten. Dieser Zustand, den sie — genaugenommen — den geltenden Umfangsbeschränkungen bei den Kulturredaktionen verdanken, also ihren kritiklos hingenommenen Produktionsbedingungen, ist sicherlich nicht besser als der dadurch abgelöste vergangene oder gar der vorvergangene. Es zeigt sich nur, daß die sogenannten kritischen Maßstäbe der musikalischen Entwicklung jeweils in geraumem Respektabstand nachrücken; sogar unabhängig davon, ob sie inzwischen falsch geworden sind, weil sie jetzt bedenkenlos auf die neueren Stücke jener Komponisten, für die sie früher galten, appliziert werden, ohne daß sie ihnen noch tatsächlich entsprechen. Und dies läuft letztlich wieder auf eine Potenzierung jedes Durchsetzungserfolgs, auf schlichte, kaum am Gegenstand orientierte Propaganda hinaus.
Wie groß dieser Reklamewert der Musikkritik — gerade aufgrund der multiplikativen Wirkung, die sie der einzelnen Veranstaltung verleiht — sein kann, braucht nicht nochmals hervorgehoben zu werden: Je höher der Nimbus des Ausgangsereignisses rangiert, desto umfangreicher ist auch die quantitative Verbreitung, die Musikkritik ihm gewährt; Redaktionen räumen mehr Platz ein, und überhaupt werden schon mehr Kritiker entsandt. Genau darin spiegelt sich aber ein gesellschaftliches Moment. Die Musikkritik, die ihrem Wesen nach ja Einsicht in herrschende Verhältnisse ermöglichen und auf ihre Veränderung hinwirken sollte, ist so weit in diese Verhältnisse selbst integriert, hat sich so weit den dort geltenden Normen angepaßt, daß sie ihre Chance zu kritischem Einspruch und Widerstand verloren hat. Denn wenn sich an der wachsenden Anerkennung der Gegenwartsmusik von gestern auch ein verbesserter Informationsstand ablesen läßt

Nur, was in eine HiFi-Stereoanlage eingebaut wird, bestimmt ihre Qualität und ihren Klang.

Und mit Sansui ist man sicher, daß nur das Allerbeste eingebaut wird – das beste Material, die beste Technik, die beste Qualitätsarbeit. Was dabei herauskommt, ist zwangsläufig eine ganz besondere Art HiFi Stereophonie – klangvoller und transparenter, als man es bisher überhaupt für möglich gehalten hat.

Die Sansui Anlage 2000 A ist das beste Beispiel dessen, was ein Hersteller erreichen kann, wenn er in ein Erzeugnis sein ganzes Können kompromißlos einsetzt. Kernstück der Anlage ist der in FET und IC Technik ausgeführte 120-Watt AM-FM-Stereo-Receiver 2000 A. Er hat bei Vollaussteuerung eine Leistungsbandbreite von 20 bis 40 000 Hz und einen Klirrfaktor von kleiner als 0,5 %.

Eine weitere Hauptkomponente ist das dreimotorige Stereotonbandgerät SD-7000 in Vierkopfausführung. Dieses vierspurige, zweikanalige Gerät mit relaisgesteuertem Bandantrieb verfügt über Bandschonungseinrichtungen, die in dieser Art einmalig sind und ist außerdem in der Wiedergabequalität und dem Bedienungskomfort seiner Zeit weit voraus.

Unentbehrliche Bausteine der Anlage sind die mit 5 Lautsprechern bestückten und mit 60 Watt belastbaren 3-Weg-Boxen SP 1500 mit dem einmalig schönen, handgeschnitzten „Kumiko"-Grill, sowie der zweitourige professionelle Plattenspieler SR-1050 C für manuelle Bedienung.

Ergänzt durch den doppelaufnehmenden Echoverstärker RA-500 „für spezielle Klangeffekte" und den Stereokopfhörer SS-20 für „private Unterhaltung" ergibt sich eine vollendete HiFi-Stereoanlage, die in ihrer Leistungs- und Preisklasse unübertroffen ist.
Sie sollten Ihren Sansui-Fachhändler bald besuchen, um sich die 2000 A-Anlage anzuhören. Dann wird Ihnen klar sein, was eine wirklich hochwertige HiFi-Stereoanlage zu leisten vermag.





West Germany: COMPO HI-FI G.M.B.H. 6 Frankfurt am Main, Reuterweg 65, Frankfurt Tel: (0611) 72 75 37 Switzerland & Liechtenstein: EGLI, FISCHER & CO. LTD. ZURICH 8022 Zurich, Gotthardstr. 6, Claridenhof / Luxembourg: LUX Hi-Fi 3, rue Glesener, Luxembourg Austria: THE VIENNA HIGH FIDELITY & STEREO CO. A 1070 Wien 7, Burggasse 114 / Belgium: MATELECTRIC S.P.R.L. Boulevard Léopold II, 199, 1080 Brussels Netherlands. TEMPOFOON N.V. Tilburg, Kapitein Hatterasstraat 8, Postbus 540 SANSUI AUDIO EUROPE S.A. Diacem Bldg., Vestingstraat 53-55, 2000 Antwerp, Belgium SANSUI AUDIO EUROPE S.A FRANKFURT OFFICE 6 Frankfurt am Main, Reuterweg 93, West Germany SANSUI ELECTRIC CO., LTD. 14-1, 2-chome, Izumi, Suginami-ku, Tokyo, Japan



Und drinnen im Zimmer,
Am tüchtigen Schreibtisch
Skizziert er den Eindruck,
Den er erhalten,

In mehreren Spalten
Und bringt zu Papiere
Bedeutend Geschmiere . *

— es gibt neben Gewöhnung einfach auch Begriffe, die zu einer leichteren Einordnung helfen —, so ist an dieser Aufklärungstätigkeit die normale, in den Tagesbetrieb eingespannte Musikkritik am allerwenigsten beteiligt. Informationen wurden entweder von den Komponisten selbst oder auf unüblichen, gleichsam außer-betrieblichen Wegen gegeben. Und erst die dadurch ausgelösten Infiltrationsprozesse, die sicher ihre polemische Virulenz besaßen, haben schließlich auch die systemintegrierte Musikkritik der üblichen Art erreicht, sie in eine passive Unruhe versetzt und für neuere Majoritätsbeschlüsse über fällige Meinungsrevisionen zugänglich gemacht. Die Anregung zu kritischer Reflexion — eigentlich ihre Aufgabe — ist also fast ausnahmslos nicht von ihr selbst ausgegangen.

Gegenüber dieser trüben Bilanz ließe sich zugunsten der Musikkritik nur einwenden, daß sie, von täglichen Verpflichtungen in Atem gehalten, sowieso kaum zum Nachdenken über sich selbst, noch viel weniger über die Sache, die sie eigentlich zu vertreten hätte, kommt. Usuelle Automatismen greifen da vorsorglich ein und erlösen von allen Skrupeln. Und so bewegen sich die Musikkritiker im allgemeinen, und ohne es recht zu wissen, auf einer Resignationsstufe. Die Intelligenteren täuschen sich mit vorgeblicher Sachkenntnis darüber hinweg und schreiben etwa, daß ein Interpret im ersten Satz einer Sonate zwar das Tempo nicht recht getroffen und auch den adjektivisch, mehr oder weniger treffend beschriebenen Ausdruck noch weitgehend verflacht, verzeichnet oder verfehlt habe, dann aber im langsamen Satz sei ihm eine Steigerung an musikalischer Intensität, vor allem in der Moll-Episode bei Taktziffer soundsoviel, gelungen, eine schlechthin vollendete Leistung, über der selbst die mancherlei technischen Patzer im Finale wegen der nun weiterwirkenden Spannung zu vergessen gewesen seien. Tatsächlich vergessen wir bei solchen Kritiken allerdings, daß die Interpretation eines Werkes immer das Ganze, seine Proportionen und internen Beziehungen betrifft, ein Ableben auf einzelne Sätze oder Teile jedoch unter dem Vorwand intimer Fachkenntnis eine Art Suicid des kritischen Metiers betreibt. Oder es gibt die selbstgefälligen Formulierer, die mit einem hübschen Bonmot oder einer schikken Metapher einen glimpflichen Mittelwert zwischen ihren vagen Eindrücken und ihren ebenso vagen Meinungen darüber ansteuern. Oder es gibt die burschikos auftretenden Berichterstatter, die sich in zeilenfüllenden Beschreibungen des Ambiente ergehen und recht schwungvoll alles Mögliche über Besucherzahl, Garderoben, Saalarchitektur, ihren natürlich ungünstigen Sitzplatz, das leidige Rascheln mit dem Programm, die Pausenhuster, das neblige Wetter, die Grippewelle und bei Opernaufführungen im selben Stil alle Details über die visuellen Vorzüge von Bühnenbild, Beleuchtung und Regie mitteilen, so daß für die aufgeführte Musik allenfalls noch zwei Nebensätze übrigbleiben. Oder es gibt — im Gegensatz dazu — die Stillen im Lande, die mit kennerischer Behutsamkeit von dem einen innig nachgestalteten Übergang erzählen und nach der pars-pro-toto-Methode daran weitschweifige Vergleiche mit soundsoviel anderen Interpretationen, die sie schon erleben durften, knüpfen, bis der geneigte Leser ihre tiefgreifende Erfahrung neidvoll bestaunt, aber im übrigen nicht mehr weiß, von welchem Konzert und welcher Ausführung eigentlich geredet wird. Oder es gibt . . .

Die Typen, die der Musikkritikerberuf ausgebildet hat, sind in ihrer Zahl und Varietät kaum zu erfassen; sie ändern sich auch dauernd mit dem Wandel des journalistischen Stils, und gleichzeitig leben dann in anderen historischen Schichten, die das Musikleben so gerne mumifiziert, noch allerhand frühere Existenzformen des Musikkritikers fort. Was sie alle schreiben und wie jeder einzelne mit seiner Resignation fertig wird, erscheint im übrigen ziemlich belanglos, wenn man darin nichts anderes als isolierte Erkennungsmerkmale für die sozialen Schichtungen eines allgemeinen ‚musikgesellschaftlichen' Zustands sieht. Und innerhalb der einzelnen Schichten haben die Musikkritiker, die aus deren Nährboden stammen, deren Ideologie vertreten und mit deren Wirkungspotenz aufsteigen oder vergehen, eine genau entsprechende Reklamefunktion, deren Kraft sich statistisch messen ließe, wenn es für musiksoziales Verhalten empirische Methoden und demgemäß zuverlässiges Zahlenmaterial gäbe. Wichtig dabei ist aber einzig das Resümee, daß Musikkritik, so wie sie heute betrieben wird, nicht etwa aus eigener Vollmacht agiert, sondern fast ausnahmslos nur noch reagiert, daß sie also nichts verändert, sondern allenfalls verändert wird, daß es deshalb nicht darauf ankommt, sich auf ihre besseren Aufgaben — wie es so oft in idealistischer Überschätzung gefordert wird — zu besinnen, sondern erst einmal die festgefügten Strukturen zu attackieren und aufzulösen, die den Aussagewert ihres In-

halts bis zur Bedeutungslosigkeit haben verkümmern lassen.
Die Musikkritik ist an den allgemeinen Kulturbetrieb, dem sie dient, dem Inhalt und der Erscheinungsform nach angepaßt, sie teilt mit ihm die Verspätung gegenüber den jeweils entscheidungsmächtigen künstlerischen Ereignissen und schickt sich in ihr Los, das sie nur halb einsieht, mit dem Ausdruck überspielter oder bestenfalls offen einbekannter Resignation. Auch dafür gibt es, was sie keinesfalls entschuldigen sollte, prominente historische Muster. Nur ist zu befürchten, daß ihr bei der jetzt praktizierten Scheuklappenhaltung selbst der sarkastische Elan, den solche Vorbilder des inneren Zerwürfnisses mit dem Metier noch erkennen ließen, mehr und mehr und völlig unbemerkt abhanden kommen wird. In welchen musikkritischen Anthologien, die sich jetzt eher wie Memoiren lesen, stehen schon Worte wie die von Hector Berlioz: „Zu welch' erbärmlicher Zurückhaltung bin ich nicht gezwungen! Wie viele Umschweife, um den Ausdruck der Wahrheit zu vermeiden! Wie viele Zugeständnisse müssen den gesellschaftlichen Beziehungen, ja selbst der öffentlichen Meinung gemacht werden! Und man findet mich heftig, bösartig, verächtlich. Ha, ihr Tölpel, die ihr mich so beschimpft, ihr würdet, wenn ich die Wahrheit spräche, erst sehen, daß das Nesselbett, auf welches ich euch, wie ihr behauptet, niedergestreckt habe, ein Rosenbett ist im Vergleich zu dem Rost, auf welchem ich euch braten lassen würde." [4]

---

* Diese Illustrationen sind mit dem Text entnommen dem Buch „Prof. Kalauers musikalische Schriften", erschienen im Heimeran-Verlag in München. Wir danken für die Genehmigung zum Abdruck.

---

1) Symposion für Musikkritik. Studien zur Wertungsforschung, Heft 1, hrsg. von Harald Kaufmann, Graz 1968, S. 66 f. und 94

2) Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt/Main 1962, S. 152

3) Hans Heinz Stuckenschmidt: Was ist Musikkritik? in: Studien zur Wertungsforschung, Heft 2, hrsg. von Harald Kaufmann, Graz 1969, S. 41 f.

4) Hector Berlioz: Literarische Werke, 1. Band (Memoiren I), Leipzig 1903, S. 272

Nöte und Tugenden des Musiktheaters

Tagebuchnotizen von Kurt Blaukopf

Das zehnte Bühnenwerk von Richard Strauss, „Die Ägyptische Helena", scheint nicht gerade die Gunst der Opernhäuser und des Publikums zu genießen. Auch die Schallplatte favorisiert dieses Werk nicht: es gehört nicht zu jenen sieben Strauss-Opern, die (zum Teil mehrmals) durch komplette Aufnahmen geehrt worden sind. Von der „Ägyptischen Helena" verzeichnet der Schallplattenkatalog nur einen Ausschnitt aus dem zweiten Akt (mit Leontyne Price, auf RCA). Um so erwartungsvoller mußte man der Neueinstudierung des Werkes in der Wiener Staatsoper entgegensehen. Die Besetzung (Gwyneth Jones als Helena, Jess Thomas als Menelas) verstärkte diese Erwartungen, zumal sogar die kleine Partie des Da-ud mit einem Tenor vom Range Peter Schreiers ausgezeichnet war. Die Aufführung bestätigte freilich, daß die auf ein mühseliges Buch von Hugo von Hofmannsthal komponierte Partitur mit einigem Recht auf den vorletzten oder letzten Platz im Feld der Strauss-Opern zu verweisen ist. Weder die gewiß klangschöne musikalische Darbietung des Orchesters noch die auf vornehme Balance bedachte musikalische Leitung von Josef Krips konnten an diesem Eindruck etwas ändern. Auch Bühnenbild und Kostüme schienen zur Entfaltung der sonst so sprühenden Begabung von Jean Pierre Ponelle kaum etwas beizutragen, und die konventionell-spröde Regie von Rudolf Hartmann verstärkte noch das Gefühl, daß die musikalische Physiognomie der schönen Helena nur das instrumentationstechnische Make-up von Richard Strauss erkennen läßt, nichts oder wenig aber von der Kunst der musikalischen Charakterzeichnung, die wir an den Meisteropern von Strauss bewundern.

Oper und Arbeitszeitgesetz

Um diese Premiere zustandezubringen, waren im Wiener Opernbetrieb manche Hürden zu überwinden. Die Einführung der 43-Stundenwoche setzt dem Einsatz des Bühnenpersonals enge Grenzen. Gelegentlich sind die Anforderungen des Probenbetriebes mit dem Abendprogramm nicht mehr in Einklang zu bringen. Die Neueinstudierung der „Ägyptischen Helena" machte deswegen die Einschaltung zweier spielfreier Tage vor der Premiere erforderlich. Die „verehrten Besucher" wurden im Programmheft von der Theaterverwaltung um „Verständnis" gebeten. Zum Verständnis gehört auch die Erkenntnis, daß soziale Errungenschaften, die für industrielle Betriebe auf der Grundlage der Rationalisierung und Produktivitätssteigerung durchsetzbar sind, auf personal- und leistungsintensive künstlerische Betriebe nicht ohne strukturelle Änderungen und nicht ohne Hinzunahme von Personal angewendet werden können. Wer da meint, daß zünftige Musiktheater-Kritik sich mit solch organisatorischen und technischen Fragen nicht zu befassen habe, weil sie außerhalb des ästhetischen Bereichs lägen, wird täglich darüber belehrt, daß das ästhetische Niveau sehr wohl von der Lösung dieser organisatorischen Probleme abhängt — und in Zukunft immer mehr abhängen wird.

Kommunikation mit dem Publikum

Die Mitteilung, die die österreichische Bundestheaterverwaltung an das Publikum richtet, sollte als Zeichen der Zeit verstanden werden. Überall zeigen sich Bemühungen, Rezepte nicht nur für die Bewahrung des traditionellen Publikumsstandes, sondern auch solche für die Gewinnung neuer Publikumsschichten für das Musiktheater zu erarbeiten. Bei einem Besuch in der Tschechoslowakei wurde ich mit solchen Bemühungen, denen sehr gewissenhafte soziologische Untersuchungen vorangehen, vertraut gemacht. Das Institut für Kultur und öffentliche Meinung in Bratislava hat — von der slowakischen Hauptstadt ausgehend — eine Reihe solcher Untersuchungen über das Publikum der Oper angestellt. In Olmütz und Mährisch-Ostrau wurden ähnliche Arbeiten in Angriff genommen, und in Brünn entstand unter der Leitung von Jiri Fukac eine Untersuchung über das Opernpublikum dieser Stadt, die in Kürze veröffentlicht werden soll.

Von besonderem Interesse scheint mir in diesem Zusammenhang ein Forschungsprojekt, das kürzlich in Belgien in Angriff genommen wurde: die Untersuchung des Publikums von Maurice Béjarts „Ballet du XXe siècle", die von Jacqueline de Clerq im Soziologischen Institut der Universität Brüssel durchgeführt wird. Hier handelt es sich offenbar um ein Publikumsaggregat neuer Art, um eine interessierte Schicht von Menschen, die in Belgien erst durch das Wirken von Béjart sozusagen „kreiert" worden ist.

Die Geschenk-discothek

2 Langspielplatten in Kassettenausgabe nur DM 29.-



KAMMERMUSIK
MIT DEM GUARNERI QUARTETT

Friedrich Smetana
Streichquartett Nr. 1 e-moll „Aus meinem Leben"

Anton Dvorák
Streichquartett Nr. 7 As-dur, op. 105

Wolfgang Amadeus Mozart
Streichquartett B-dur KV 589, Streichquartett F-dur KV 590

Guarneri-Quartett
RK 11 505/1-2 RCA Stereo DM 29,–*

Sonderveröffentlichung anläßlich der Deutschland Tournee im Frühjahr 1971





Peter Tschaikowsky
DER NUSSKNACKER
Ballett in 2 Akten, op. 71

Orchestre de la Suisse Romande
Dirigent: Ernest Ansermet

DK 11 506/1-2 DECCA Royal Sound Stereo DM 29,–*
Grand Prix du Disque



BOSTON SYMPHONY IN EUROPE

Wolfgang Amadeus Mozart
Symphonie Nr. 36 C-dur, KV 425 „Linzer Symphonie"
Symphonie Nr. 39 Es-dur, KV 543

Gustav Mahler
Symphonie Nr. 1 D-dur, „Der Titan"
Boston Symphony Orchestra
Dirigent: Erich Leinsdorf
RK 11 507/1-2 RCA Stereo DM 29,–*

Veröffentlichung zur großen Europa-Tournee des amerikanischen Orchesters im Mai 1971

*ungeb. Preis

TELDEC
»Telefunken-Decca« Schallplatten GmbH · Hamburg 19

Béjart und Johann Sebastian Bach

Dem Besucher der von Maurice Huisman geleiteten Brüsseler Oper fällt auf, welcher differenzierten Reaktion das vorwiegend jugendliche Publikum des Balletts fähig ist. Dauer und Lautstärke des Beifalls sind keineswegs konventionellen Regeln unterworfen: im Gegenteil, sie verraten durchaus kritische, zum Teil sogar kennerhafte Zuteilung. Künstler schaffen, wie seltsamerweise schon Karl Marx vermerkt hat, nicht nur Werke für ein Publikum, sondern sie erzeugen auch ein Publikum für ihre Werke. Das wird in der belgischen Hauptstadt fühlbar, und das konnte ich auch merken, als ich ein neues J. S. Bach-Programm sah und hörte, das Maurice Béjart unter dem Titel „Hommage à J. S. Bach" vorführte. Es begann mit einer technisch unvollkommen realisierten Choreographie von José Pares zur Kantate Nr. 209 („Non sa che sia dolore"), die weder innere Konsequenz noch Kongruenz mit der Musik aufzuweisen hatte. Weit stärker akklamiert wurde der Abschluß „Actus tragicus", eine Choreographie Béjarts zu den Kantaten Nr. 106 (Actus tragicus) und Nr. 51 („Jauchzet Gott in allen Landen"). Hier zeigte sich Béjarts Kunst, eine Fülle von Bewegungsimpulsen aus dem Duktus der Musik zu entwickeln, das Interesse des Beschauers durch eine Vielfalt von Stilmitteln (unter Einschluß pantomimischer Momente) wachzuhalten und diese Vielfalt gerade zu Einheitlichkeit zu bringen.

Die Übersetzung des musikalischen Ereignisses in den Tanz regt gewiß hier auch zu Einwänden an: weder die optische Nachahmung von Polyphonie noch die Entwicklung eines optischen Kontrapunkts zum musikalischen Geschehen können immer ganz befriedigen. Daß Béjart beides versucht, steigert wohl das Interesse am artistischen Experiment, bringt jedoch den Einwand nie zum Schweigen, wenn das Ensemble insgesamt, das Corps de ballet, an der Ausführung beteiligt ist.

Anders liegen die Dinge bei dem wunderbaren Pas de deux, der die Mitte des Programms einnahm, einer Choreographie Béjarts zu Bachs Sonate Nr. 5 in f-moll für Violine und Klavier. Hier zeigte sich die Entwicklung des ganzen Reichtums von Béjarts tänzerischem Vokabular, das von der hervorragenden Suzanne Farrell und ihrem Partner Jorge Donn so überzeugend präsentiert wurde, daß man Motive, Themen, Phrasen, Verzierungen, homophone und kontrapunktische Passagen mit den Augen zu hören meinte.

Musiktheater im Fernsehen

Diese Konzentration auf den Pas de deux ließ erkennen, wie sehr sich eine solche Darbietung auch für den Bildschirm eignen muß. Béjarts Unternehmen markiert in der Tat — für meine Begriffe zumindest — das Niveau, auf dem sich der Versuch, absolute Musik in optisches Geschehen „aufzulösen" halten müßte. Auch für die Präsentation der Oper auf dem Bildschirm ließe sich daraus einiges lernen. Die Hoffnung, daß diese Lehre gezogen würde, mußte ich fahren lassen, als ich Zeuge der „Bajazzo"-Produktion wurde, die Herbert von Karajan für das Fernsehen geschaffen hat. Sie mag ein mit dem Werk schon vertrautes Publikum abschnittsweise gewiß mit Anteilnahme zu erfüllen, doch bleibt sie unkommunikativ, wenn an ein nach Millionen zählendes Publikum gedacht wird, das zum überwiegenden Teil vielleicht auf diese Weise zum ersten Mal mit Leoncavallos Oper konfrontiert wird. Bilder, die die Handlung verunklaren; den Beschauer im Zweifel über den Grundriß der Handlungsräume lassen und damit Desorientierung schaffen; Kamerabewegungen und Schnitte, die dem Duktus der Musik zuwiderlaufen — all das macht Karajans Unternehmen unkommunikativ.

Bildschirm-Fidelio

Die Enttäuschung, die mir der TV-Bajazzo bereitet hatte, wurde reichlich wettgemacht durch die Berliner Fidelio-Produktion der Unitel, die auf den Bildschirmen zu sehen war. Ernst Wilds Bildregie und Kameraarbeit auf der Grundlage von Sellners Inszenierung schöpften die alte Film- und Fernsehwahrheit aus, daß die Landschaft des menschlichen Gesichts das ergiebigste Objekt ist. Eine Bildinhalts-Analyse dieser Produktion könnte sich für alle TV-Praktiker von Vorteil erweisen. Sie würde ergeben, daß Gesichter, Ketten, Hände und dergleichen im Vordergrund stehen und daß mit dem Close-up sinnvoll zu operieren ist — auch auf lange Strecken. Freilich nur dann — und dies scheint ein unumstößliches Gesetz der Fernsehopernregie zu sein —, wenn in jedem Augenblick für den Zuschauer Klarheit über die Topographie des Geschehens, über den Grundriß des Aktionsortes geschaffen wird.

Man kann, um nur ein einziges Beispiel zu nennen, das Pochen, welches in das Duett Marzelline-Jaquino einschneidet, durch den Gesichtsausdruck der beiden Sänger; die Herkunft des Pochens durch die Kopfwendung der beiden verdeutlichen. Man darf auch den Mut zum Stillstand der Handlung haben, der im Quartett des ersten Aktes zwingend ist — wenn man auf den Hang zu künstlicher „optischer Auflösung" verzichtet, wenn man der Kamera vorschreibt, die innere Ergriffenheit im Antlitz eines jeden einzelnen Sängers zu suchen, und wenn man den Rhythmus von Schnitt, Überblendung und Bewegung aus der Musik-Partitur abliest.

Einen Geniestreich möchte ich die Art nennen, in der die Verknüpfung des ersten mit dem zweiten Akt erfolgte. An den B-dur-Schluß des ersten Aufzugs wurde der f-moll-Beginn des zweiten, mit seinen schneidenden Bläserakkorden unmittelbar angesetzt. Damit hatte die Bildregie die Chance, die Gefangenen in die f-moll-Tiefe des Kerkers zu führen. Und weiter, immer tiefer fährt die Kamera in diesen Kerker, bis sie zum schmachtenden Florestan gelangt.

Die TV-Gestaltung des Melodrams vor dem Duett Leonore-Rocco möchte ich als jeder Theater-Lösung überlegen bezeichnen. Auf der Bühne des Theaters präsentiert sich ein dunkler Kerker. Wie er beschaffen ist, müssen wir aus den Worten Leonores und Roccos erfahren: kalt, tief. Daß Leonore sich nicht recht zu orientieren weiß, muß sie auf der Bühne aussprechen: „Ich glaubte schon, wir würden den Eingang nicht finden." Ihr Erschaudern können wir nicht wahrnehmen — sie muß es in Worten ausdrücken.

Anders in dieser perfekten TV-Darstellung. Sie verzichtet auf die Worte des Melodrams. Die Gesichter der beiden, ihre Bewegungen — und in erster Linie die Musik — sagen alles, was gesagt sein muß.

Eine gründliche Analyse dieser Fidelio-Darbietung wird gewiß auch manche Einwände laut werden lassen. Der insgesamt positiv zu wertende Ansatz — der der Musik kaum irgendwo Gewalt antut — bleibt jedoch zu feiern. Obgleich ich den Anteil, den die mimische Ausdruckskraft von Gwyneth Jones als Leonore hat, keineswegs unterschätzen will, möchte ich doch der Bildregie das Hauptverdienst am Gelingen zuerkennen. Die vokalen Leistungen von Gwyneth Jones und James King (Florestan) schienen mir zum Teil sogar besser zu sein als in der jüngst in Dresden entstandenen Schallplattenaufnahme der DGG. Und diesen Eindruck hatte ich auch von Karl Böhms Direktion. Freilich muß zugestanden werden, daß ein echter Vergleich von Fernsehton und Schallplattenton nicht möglich ist — auch wenn man, wie ich dies bei solchen Anlässen gern mache, den Fernsehton nicht über den Lautsprecher des TV-Geräts hört sondern über Verstärker und Lautsprecher einer HiFi-Anlage.

ARNOLD SCHÖNBERGS

MOSES UND ARON

Gerhard Koch

Die Aufführungen in Frankfurt und Nürnberg

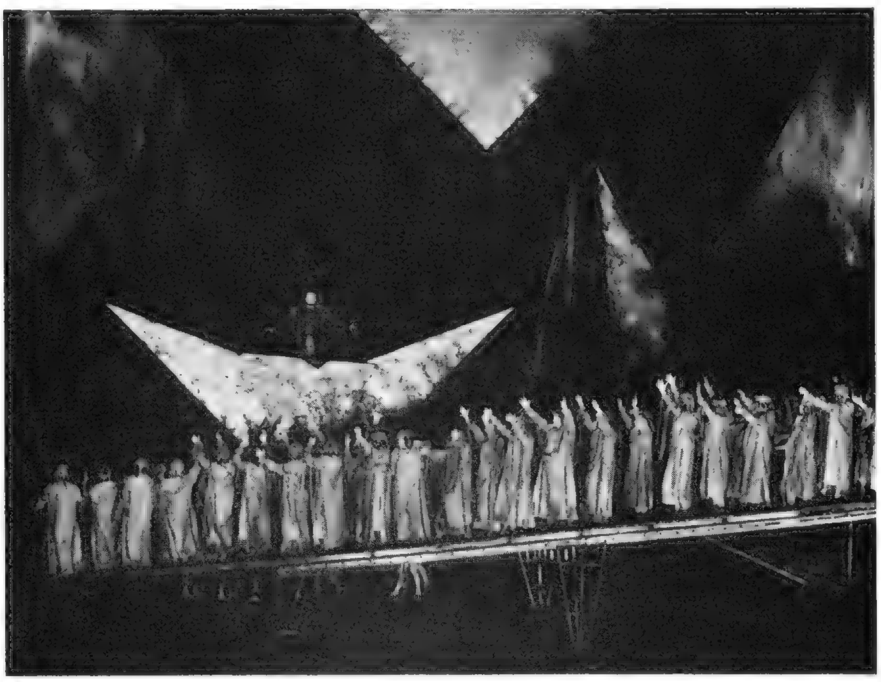
Ingesamt gesehen ist die Situation der Oper auch heute noch immer die einer konservativ-kulinarischen Kunstgattung. Die entsprechende Einstellung der Interpreten wie der Fans spiegelt sich denn auch in den Spielplänen. Gleichwohl bricht sich doch allmählich die Erkenntnis Bahn, daß Star-Aufführungen des „Troubadour" nicht unbedingt der Güter Höchstes sind. Man beginnt zu begreifen, daß die Bewältigung szenisch und musikalisch heikler Werke der Moderne die wichtigere und auf die Dauer auch lohnendere Aufgabe ist als das Sängerfest. Im Repertoire der deutschen Opernhäuser wächst der Anteil zeitgenössischer Werke. Dabei scheint sich die Entwicklung quasi in Schüben zu vollziehen. Nachdem man Alban Bergs „Wozzeck" und „Lulu" entdeckt hat, scheint nun Arnold Schönbergs „Moses und Aron" an der Reihe zu sein. Aber auch an das in vieler Hinsicht schwierigste Werk der modernen Oper, Bernd Alois Zimmermanns „Soidaten", wagt sich nun nach Köln, Kassel und München die Düsseldorfer Rhein-Oper.

Zur Zeit gibt es fast so etwas wie eine „Moses und Aron"-Welle. Der konzertanten Aufführung in Hamburg, der die in Deutschland leider auch im Rahmen der CBS-Schönberg-Gesamt-Veröffentlichung nicht erhältliche Rosbaud-Aufnahme zugrunde liegt, folgten die Inszenierungen in Zürich, Berlin, London, Boston, Düsseldorf, Buenos Aires und nun in Frankfurt und Nürnberg. Im Juni ist in Stuttgart Premiere. Weder dürfte eine der bisherigen Aufführungen ganz adäquat gewesen sein noch scheint dies überhaupt möglich. Denn das Stück ist ein Torso.

Schönberg schrieb Text und Musik 1929 bis 1932, konnte jedoch den dritten Akt nicht mehr komponieren. Auch in Amerika hat ihn der Gedanke an die Vollendung bis zum Tod (1951) beschäftigt; doch es hat nicht sollen sein. Schönberg hat es gebilligt, den dritten Akt sprechen zu lassen, zumal die Partie des Moses ohnehin als Sprechgesang konzipiert ist. In dem Stück geht es um den Widerstreit zwischen Gedanke (Moses) und Wort (Aron). Weder ist Schönbergs Text dramaturgisch sonderlich zwingend, noch ist er leicht zu inszenieren.

In Düsseldorf stand ein von einem Auge ausgehender Strahlentunnel für Moses' Vorstellung von Gott, der unsichtbar alles sieht. In Frankfurt haben Vaclav Kašlik (Regie) und Ekkehard Grüber (Bühnenbild) ein kompliziertes System aus Schrägen und Projektionsflächen erdacht, denen als Grundmodell die beiden Dreiecke des jüdischen Sterns zugrunde liegen sollen, und durch gleich zwei Drehbühnen in Bewegung gesetzt. Moses und Aron, die sich als zwei gegensätzliche Inkarnationen einer Idee begreifen lassen, bewegen sich abwechselnd mit- oder gegeneinander, als wären sie durch ein quasi planetarisches System determiniert. Kašlik statuarische Chorregie wirkt nicht immer plausibel, zumal die ganze Inszenierung auf weite Strecken in mythologisches Dunkel gehüllt ist.

Dieser Einseitigkeit begegnet Kašlik in den Szenen um das goldene Kalb durch exhibitionistische Drastik, indem er eine Schar splitternackter Pantomimen Liebe exerzieren läßt und dies noch durch Filmprojektionen sexueller Aktivität steigernd kontrapunktiert. Soviel eindeutige und unverhüllte Erotik und Körperlichkeit dürfte auf der Opernbühne bislang noch nicht zu sehen gewesen sein. Doch die



1 Die Choreinstudierung lag in den Händen von Hans Brinkmann. Im Hintergrund Jaroslav Kachel als Aron.

Musik mit Atmosphäre.

Das ist Stanton High Fidelity!

Die Musik ist das wichtigste Kriterium für einen Tonabnehmer.
Sei es das vielfältig differenzierte Klangspektrum eines Orchesters oder die typische Klangfarbe einer Gesangsstimme.
Jeder gute Tonabnehmer leistet hier Erstaunliches. Doch eines wird oftmals vermißt: Jener Klang, der zwar von den Lautsprechern herzukommen scheint, aber etwas Zusätzliches in sich birgt – die bei der Aufnahme eingefangene typische Raumakustik, das Fluidum des Konzertsaales oder des Opernhauses.
Selbst diese Informationen enthält die Schallplatte, in sehr feinen und diffizil aufgebauten Wellenfiguren.
Nur äußerst „feinfühlende" Tonabnehmer tasten sie ab, mit höchster Präzision.



Die Wiedergabe verliert an Sterilität, gewinnt an Atmosphäre.
Auch Ihre Schallplatten enthalten Atmosphäre!
Stanton entlockt sie jeder guten Schallplatte.

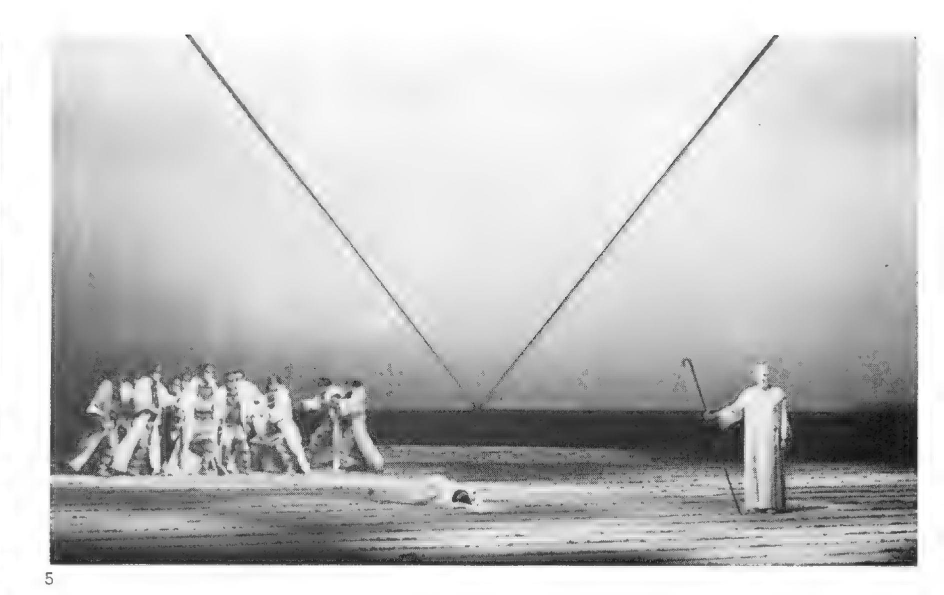
STANTON – ein Magnetsystem, das die amerikanischen Rundfunkanstalten allen anderen vorziehen!

Ausführliche Druckschriften durch Paillard-Bolex GmbH., 8045 Ismaning bei München, Postfach

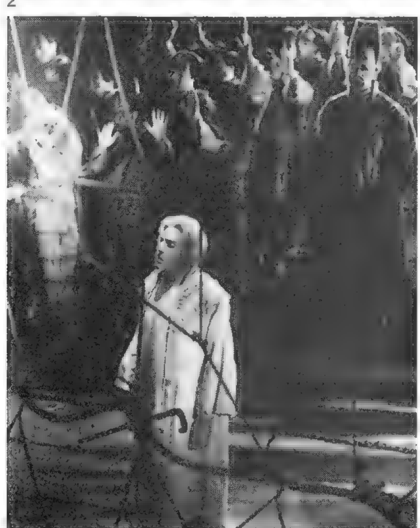




2



5



3

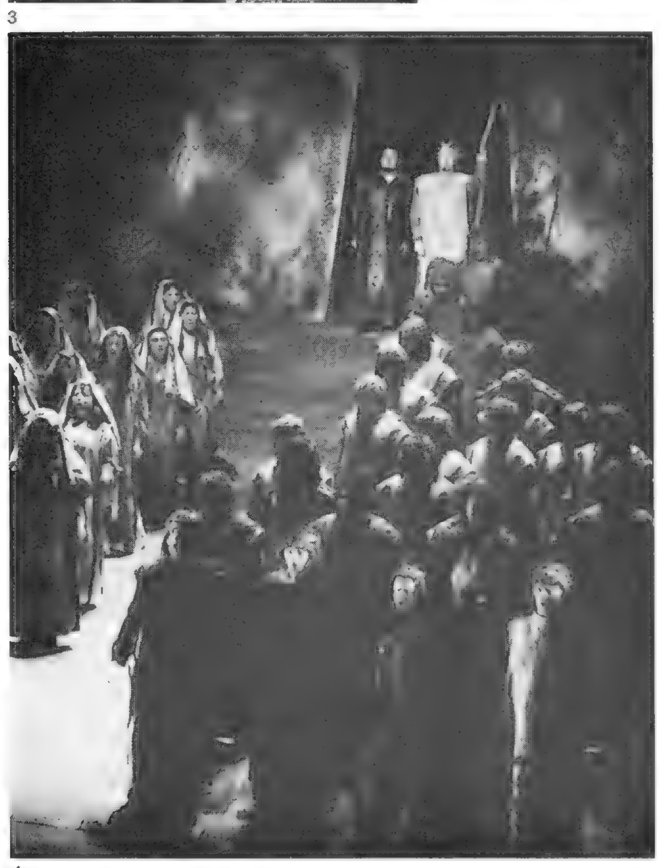
2 Jaroslav Kachel (links) und Hans Hotter (rechts) spielten in Frankfurt die Titelhelden Aron und Moses in der Schönberg-Oper

3 In Nürnberg verkörperte Leonardo Wolovsky den Moses.

4 Die Ausstattung der Inszenierung in Frankfurt besorgte Ekkehard Grüber. Im Hintergrund Hans Hotter als Moses und Jaroslav Kachel als Aron.

5 Die Ausstattung in Nürnberg besorgte Rudolf Heinrich. Rechts im Bild Leonardo Wolovsky als Moses.

6 Leonardo Wolovsky (Moses) und Karl Heinz Thiemann (Aron, rechts) in der Nürnberger Inszenierung der Schönberg-Oper von Hans-Peter Lehmann.



4



6

Zeiten, in denen ein bürgerliches Premierenpublikum daran Anstoß nahm, scheinen vorbei. Was einst schockierte, wirkt heute schon neutralisiert.

Als Moses hatte man in Frankfurt Hans Hotter verpflichtet, dem es mehr als erwartet gut gelang, heroisches Wagner-Pathos zu vermeiden. Den Aron sang der tschechische Tenor Jaroslav Kachel zuverlässig, doch nicht sonderlich glanzvoll. Die prekären Aufgaben der Chorpartien hatte man in Frankfurt unter Hans Brinkmanns Direktive erfolgreich bewältigt. Christoph von Dohnanyis musikalische Leitung zielte mehr auf objektivierende Klarheit und Schlankheit des Ganzen als auf expressive Intensität. Auf eine Lösung für den dritten Akt haben Dohnanyi und Kaslik verzichtet. Am Schluß steht Moses' verzweifelter Ausbruch „O Wort, du Wort, das mir fehlt". In Nürnberg, bei der ersten „Moses und Aron"-Aufführung einer Kleineren Oper, läßt man den dritten Akt sprechen und unterlegt ihn, einer Anregung von Pierre Boulez folgend, mit der 1929/30 entstandenen „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene" op. 34. In der Berliner Aufführung (Sellner-Scherchen) hatte man auf die Musik der Eingangsszene vor dem brennenden Dornbusch zurückgegriffen, in Düsseldorf das späte Prélude zu einer Genesis-Suite verwendet. Die Nürnberger Lösung dürfte die gelungenste sein, da das Stück der „Moses und Aron"-Partitur zeitlich wie auch stilistisch und qualitativ nahesteht und in seiner imaginären Dramaturgie („Drohende Gefahr, Angst, Katastrophe") etwa dem Verlauf des dritten Aktes entspricht. Von Moses' letzten Worten, der Beschwörung der Wüste als Ort immerwährender geistiger Fruchtbarkeit, ausgehend, hat Rudolf Heinrich eindringlich Kargheit suggeriert, indem er den Bühnenboden nur mit einem gelben Tuch, spärlich mit Grasreihen besetzt, überzog.

Peter Lehmann ist eine analog helle und außerordentlich plastische Inszenierung mit einer ebenso blockhaften wie vehementen Chor-Regie gelungen. Für die Orgie des zweiten Aktes hat man eine einleuchtende Lösung gefunden, indem man der stilisierten Wüstenkahlheit das Bild ebenso eindeutiger wie ästhetisch gesteigerter Urwaldwildheit, Fruchtbarkeitssymbole, phallische Tänze und rituale Masken gegenüberstellte, Nacktheit und Blut, Sexual- und Tötungsrausch intensiv verzahnte.

Leonardo Wolovsky gelingt es imponierend, durch nachdrückliche Deklamation die Anstrengung des Denkens gleichsam in Sprache umzusetzen, während Karl-Heinz Thiemann den Aron in verführerischer Belcanto-Manier singt. Die Chöre hat Adam Rauh sorgfältig einstudiert. Verglichen mit Dohnanyis eher reservierter Darstellung faßt Hans Gierster die komplexe „Moses und Aron"-Partitur überzeugend als groß ausgreifende, dramatisch-expressive Opernmusik auf und spannt größere Bögen, setzt aggressivere, bisweilen pastose Akzente.

Jubiläums-Geschenke eines berühmten Orchesters

75 Jahre Tschechische Philharmonie

Sonderangebote zur Deutschland-Tournee vom 28. Februar bis 31. März

75 Jahre · Tschechische Philharmonie
unter Leitung von
Vaclav Talich · Karel Ancerl · Vaclav Neumann
Dvorák: Sinfonie Nr. 8 G-dur op. 88
Sinfonie Nr. 9 e-moll op. 95 „Aus der Neuen Welt"
Sinfonische Variationen über ein Original-Thema op. 78
Scherzo capriccioso op. 66
Nocturno für Streichorchester H-dur op. 40
Kassette mit 3 Langspielplatten
80 949 XK
39 DM

Tschechische Philharmonie 75 Jahre
Dirigenten: Karel Ancerl · Serge Baudo
Paul Kletzki · Vaclav Neumann
Beethoven: Ouvertüre g-moll zu „Egmont" op. 84
Dvorák: Scherzo capriccioso op. 66
Debussy: Prélude à l'après-midi d'un faune
Richard Strauss: Till Eulenspiegels
lustige Streiche op. 28
80 770 FK
7,50 DM

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Die Sinfonien
Gesamtausgabe Nr. 1–9
Ingeborg Wenglor, Sopran;
Annelies Burmeister, Alt; Martin Ritzmann, Tenor;
Rolf Kühne, Baß;
Tschechischer Philharmonischer Chor;
Dirigent Paul Kletzki
Kassette mit acht 30-cm-Langspielplatten
80 272 XK STEREO
59 DM

FRIEDRICH SMETANA
Mein Vaterland
Zyklus sinfonischer Dichtungen
Dirigent Karel Ancerl
Doppelalbum mit zwei 30-cm-Langspielplatten
80 187 XK STEREO
20 DM

Klassische Kostbarkeiten
Capriccio italien op. 45 (Tschaikowsky)
Aufforderung zum Tanz op. 65 (Weber)
Le Carnaval romain op. 9 (Berlioz)
Capriccio espagnol op. 34 (Rimsky-Korssakoff)
Ouvertüre zu „Ruslan und Ludmilla" (Glinka)
Les Préludes (Liszt)
Eine Steppenskizze aus Mittelasien (Borodin)
Ouvertüre solenelle „1812" op. 49 (Tschaikowsky)
Dirigent Karel Ancerl
Doppelalbum mit zwei 30-cm-Langspielplatten
80 248 XK STEREO
20 DM





FRIEDRICH SMETANA
Mein Vaterland



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Konzert für Violine und Orchester D-dur op. 61
Josef Suk, Violine;
Dirigent Franz Konwitschny
80 245 ZK STEREO 10 DM

FRANZ SCHUBERT
Sinfonie Nr. 3 D-dur D 200
Sinfonie Nr. 8 h-moll op. posth. D 759 „Unvollendete"
Dirigent Vaclav Neumann
80 194 ZK STEREO 10 DM

MAX BRUCH
Konzert für Violine und Orchester Nr. 1 g-moll op. 26
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOL
Konzert für Violine und Orchester e-moll op. 64
Josef Suk, Violine;
Dirigent Karel Ancerl
80 224 LK STEREO 16 DM

JOHANNES BRAHMS
1. Sinfonie c-moll op. 68
Dirigent Karel Ancerl
80 223 LK STEREO 16 DM

JOHANNES BRAHMS
Sinfonie Nr. 2 D-dur op. 73
Dirigent Karel Ancerl
80 370 LK STEREO 16 DM

JOHANNES BRAHMS
Konzert für Violine, Violoncello und Orchester a-moll op. 102
Tragische Ouvertüre d-moll op. 81
Josef Suk, Violine;
André Navarra, Violoncello;
Dirigent Karel Ancerl
80 237 PK STEREO 21 DM

ANTONIN DVORAK
Sinfonie Nr. 9 e-moll op. 95 „Aus der Neuen Welt"
Dirigent Karel Ancerl
80 220 LK STEREO 16 DM

ANTONIN DVORAK
Symphonische Variationen über ein Original-Thema op. 78
Scherzo capriccioso op. 66
Nocturno für Streichorchester H-dur op. 48
Dirigent Vaclav Neumann
80 365 PK STEREO 21 DM

CLAUDE DEBUSSY
Prélude à l'après-midi d'un faune
Première Rhapsodie pour clarinette et orchestre · Jeux
Geza Novak, Flöte;
André Boutard, Klarinette;
Dirigent Serge Baudo
80 373 LK STEREO 16 DM

RICHARD STRAUSS
Till Eulenspiegels lustige Streiche
Nach alter Schelmenweise
in Rondeauform
für großes Orchester gesetzt op. 28
IGOR STRAWINSKY
Petruschka
Burleske in 4 Bildern
Dirigent Karel Ancerl
80 376 LK STEREO 16 DM

ALBAN BERG
Violinkonzert „Dem Andenken eines Engels"
Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern
Josef Suk, Violine;
Zdenek Kozina, Klavier;
Ivo Strauss, Violine; Kammerharmon
Dirigenten Karel Ancerl, Libor Pesek
80 500 PK STEREO 21 DM



Exklusiv im Vertrieb bei Ariola-Eurodisc

ungeb. Preise incl. ges. MWSt.

Schallplatten

kritisch besprochen

Lothar Bauerdick (L.B.)
Alfred Beaujean (A.B.)
Kurt Blaukopf (K.Bl.)
Christoph Borek (Ch.B.)
Jacques Delalande (J.D.)
Ulrich Dibelius (U.D.)
Herbert Lindenberger (Li.)
Manfred Reichert (M.R.)
Horst Schade (Scha.)
Werner Schmidt-Faber (W.Sch.F.)
Ulrich Schreiber (U.Schr.)
Dieter Seppuhn (D.St.)

Inhalt

Sammelprogramme

Eingetroffene Schallplatten

vom 1. 1.—31. 1. 1971

Ariola-eurodisc

● J. S. Bach: Drei Sonaten für Violoncello und obligates Cembalo Nr. 1, G-dur, BWV 1027 · Nr. 2, D-dur, BWV 1028 · Nr. 3, g-moll, BWV 1029; Daniel Schafran, Violoncello; Andrej Wolkonskij, Cembalo; 80 628 ZK **(Stereo, 8, 7, 9, 9, Rez. H. 9/68, 10.— DM)**

L. v. Beethoven: Die Violoncello-Sonaten (Gesamtausgabe Nr. 1—5); Radu Aldulescu, Violoncello; Albert Guttman, Klavier; 80 341 XK

L. v. Beethoven: Kammermusik für Bläser; Sextett Es-dur- op. 71 · Rondino Es-dur, WoO 25 · Oktett Es-dur, op. 103; Die Bläservereinigung des Rundfunk-Sinfonieorchesters Leipzig; 80 354 LK

L. v. Beethoven: Die Klaviertrios (Gesamtausgabe Nr. 1—11); Günther Kootz, Klavier; Gerhard Bosse, Violine; Friedemann Erben, Cello; Kurt Hiltawsky, Klarinette; 80 338 XK

● L. v. Beethoven: Streichtrios G-dur, op. 9 Nr. 1 · c-moll, op. 9 Nr. 3; Leonid Kogan, Violine; Rudolf Barshai, Viola; Mstislaw Rostropowitsch, Violoncello; 80 629 ZK **(Stereo, 10, 8, 8, 8, Rez. H. 3/66, leichtes Rauschen, 10.— DM)**

L. v. Beethoven: Streichquartette op. 18 Nr. 5, A-dur · Nr. 6, B-dur; Das Borodin-Quartett; 80 530 KK

L. v. Beethoven: 15 Variationen Es-dur, op. 25 „Eroica-Variationen" · 10 Variationen über „La stessa, la stessissima" · 32 Variationen c-moll; Eva Ander, Klavier; 80 282 LK

L. v. Beethoven: 24 Variationen über „Vienni amore" · 5 Variationen über „Rule Britannia". 12 Variationen über den russischen Tanz aus „Das Waldmärchen" · 12 Variationen über das Menuett aus „Le nozze disturbate"; Günter Kootz, Klavier; 80 284 LK

L. v. Beethoven: Volksliedvariationen; Eva Ander, Klavier; Johannes Walter, Flöte; Peter Glatte, Violine; Jutta Zoff, Harfe; 80 357 XK

A. Berg: Violinkonzert „Dem Andenken eines Engels"; Josef Suk, Violine; Die Tschechische Philharmonie / Karel Ančerl; Kammerkonzert für Klavier und Geige mit 13 Bläsern; Zdenek Kozina, Klavier; Ivan Straus, Violine; Die Kammerharmonie Prag / Libor Pesek; 80 500 PK

● Berühmte Chöre rusischer Meister mit dem Staatl.-Akademisch-Russischen Chor der UdSSR, Leitung: Alexander Sweschnikow; Solist: Vadim Korschunow, Tenor; Tschaikowsky · Mussorgsky ·

Rimsky-Korssakoff · Taneyew; 80 630 ZK **(Stereo, 10, 9, 10.— DM)**

● Berühmte Opern-Ouvertüren III; W. A. Mozart: Cosi fan tutte; W. Gluck: Iphigenie in Aulis; G. Rossini: Tancred; M. Glinka: Ein Leben für den Zaren; R. Wagner: Parsifal, Vorspiel zum 1. Aufzug; Die Tschechische Philharmonie/Bohumir Liska/Karel Sejna; 80 379 ZR **(Supraphon Stereo, 6, 8, 10.— DM)**

G. Bizet: Carmen; Gesamtaufnahme der Originalfassung in französischer Sprache; Anna Moffo · Helen Donath · Franco Corelli · Piero Cappuccilli; Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin / Lorin Maazel; 80 489 XR

J. Brahms: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2, B-dur, op. 83; Svjatoslav Richter, Klavier; Orchestre de Paris/Lorin Maazel; 80 231 PK

Nico Dostal dirigiert seine beliebtesten Operetten; Die Ungarische Hochzeit · Manina · Clivia · Monika; Große Querschnitte mit M. Schramm · R. Schock · S. Geszty · F. Gruber · M. Dahlberg; 80 585 XE

A. Dvořák: Sinfonische Variationen über ein Original-Thema op. 78 · Scherzo capriccioso op. 66 · Notturno für Streichorchester H-dur, op. 40; Die Tschechische Philharmonie / Vaclav Neumann; 80 365 PK

● A. Glasunow: Sinfonie Nr. 3, D-dur, op. 33; Das Große Rundfunk-Sinfonieorchester der UdSSR / Boris Khaikin; 80 554 ZK **(Stereo, 9, 8, 8, 9, Rez. H. 5/66, 10.— DM)**

● J. Haydn: Sinfonien Nr. 44 e-moll „Trauer-Sinfonie" · Nr. 49 f-moll „La Passione"; Die Slowakische Philharmonie / Carlo Zecchi; 80 512 LK **(Supraphon Stereo, 8, 6, 16.— DM)**

● J. Haydn: Sinfonien G-dur Nr. 94 „Mit dem Paukenschlag" · D-dur Nr. 101 „Die Uhr"; Die Prager Symphoniker / Martin Turnovsky; 80 513 LK **(Supraphon Stereo, 8, 5, 6, 7, Rez. H. 2/66, unruhige Oberfläche, 16.— DM)**

Künstler der Welt; Emil Gilels spielt Mozart · Liszt · Beethoven · Schubert: Emil Gilels, Klavier; 80 563 XK

● Künstler der Welt; Emil Gilels · Svjatoslav Richter · Dimitri Schostakowitsch · Leonid Kogan · David Oistrach · Igor Oistrach · Mstislaw Rostropowitsch; 80 579 FK **(Stereo, 5, —, 7, 7.50 DM)**

Künstler der Welt; Leonid Kogan spielt Mozart · Saint-Saëns · Beethoven · de Sarasate; Leonid Kogan, Violine; 80 566 XK

Künstler der Welt; Igor Oistrach spielt Bach · Brahms · Beethoven · Tschaikowsky; Igor Oistrach, Violine; 80 572 XK

Künstler der Welt; David Oistrach spielt Bach · Mozart · Mendelssohn-Bartholdy · Ravel; David Oistrach, Violine; 80 569 XK

Künstler der Welt; Svjatoslav Richter spielt Rachmaninow · Glasunow · Beethoven; Svjatoslav Richter, Klavier; 80 575 XK

Künstler der Welt; Mstislaw Rostropowitsch spielt Schumann · Prokofieff · Händel · Dvořák; Mstislaw Rostropowitsch, Violoncello; 80 578 XK

Lieder und Kantaten der Romantik; M. Reger: An die Hoffnung · Hymnus der Liebe; J. Brahms: Alt-Rhapsodie; G. Mahler: Aus den Rückert-Liedern; Annelies Burmeister, Alt; Der Männerchor des Rundfunkchores Leipzig; Das Rundfunk-Sinfonieorchester Leipzig / Heinz Bongartz; 80 548 KK

C. Orff: Die Kluge (Die Geschichte von dem König und der klugen Frau); Gesamtaufnahme unter der Regie von Carl Orff; Das Rundfunkorchester des Bayerischen Rundfunks München / Kurt Eichhorn; 80 485 XR

● S. Rachmaninow: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2, c-moll, op. 18; S. Prokofieff: Klaviersonate Nr. 7, B-dur, op. 83; Svjatoslav Richter, Klavier; Die Leningrader Philharmonie / Kurt Sanderling; 80 553 ZK **(Duplo-Sound, 10, 3, 6, 9, Rez. H. 7/68, 10.— DM)**

● C. Saint-Saëns: Konzert für Klavier und Orchester Nr. 2, g-moll, op. 22; R. Schumann: Carnaval op. 9; Grigorij Sokolow, Klavier; Das Staatliche Sinfonieorchester der UdSSR / Nesme Jarwi; 80 557 ZK **(Stereo, 8, 6, 8, 9, Rez. H. 7/68, 10.— DM)**

● D. Schostakowitsch: Katerina Ismailowa (Lady Macbeth von Mzensk), Großer Querschnitt; 80 549 ZR **(Stereo, 10, 10, 9, 8, Rez. H. 8/66, rauscht etwas, 10.— DM)**

● I. Strawinsky: Le Sacre du Printemps; Bilder aus dem heidnischen Rußland; 1. Teil: Die Anbetung der Erde; 2. Teil: Das Opfer; Das Staatliche Sinfonieorchester der UdSSR / Jewgenij Swetlanow; 80 558 ZK **(Stereo, 6, 2, 9, 9, Rez. H. 11/67, 10.— DM)**

G. Tartini: Violinsonaten g-moll „Mit dem Teufelstriller" · „Didone abbandonata"; J. Brahms: Violinsonate Nr. 1, G-dur, op. 78; David Oistrasch, Violine; Frieda Bauer, Klavier, 80 459 PK

P. I. Tschaikowsky: Der Nußknacker; Ballett op. 71 — Gesamtaufnahme; Das Orchester und der Kinderchor des Bolshoi-Theaters Moskau / Gennadi Roshdestwensky; 80 537

Da Camera

A. Dvořák: Werke für Violine und Klavier; Philipp Naegele, Violine; Günther Krieger, Klavier; SM 93 308

N. W. Gade: Klavierwerke: Bengt Johnsson, Klavier; SM 93 121
Pas de deux im Zwiebelmond; Wolfgang Weiss und Sigrid; Liebeslieder aus der DDR; SM 95 030

W. Praetorius: Orgelwerke; Wolfgang Dallmann an der Praetorius-Orgel der Universität Freiburg; SM 93 229/30

A. Skrjabin: Klavierwerke; Robert-Alexander Bohnke, Klavier; SM 93 119

Trios der Romantik für Klavier, Flöte und Violoncello; Ch. E. Lefèvre · C. Kreutzer · F. Kuhlau · M. Clementi; Inge Sauer, Klavier; Ulf Harnest, Flöte; Hans Meier, Violoncello; Nordwestdeutsches Kammertrio; SM 92 108

A. Vivaldi: Flötenkonzerte · Mandolinenkonzert · Cellosonate; Doris Ziegendelder, Flöte; Jacob Thomas, Mandoline; Jürgen Wolf, Violoncello; Das Heidelberger Kammerorchester / Helmut M. Reger; SM 007 031

Deutsche Grammophon

● B. Bartók: Sonate für Klavier · Fünfzehn ungarische Bauernlieder · Sechs rumänische Volkstänze · Aus „Mikrokosmos" Band V · Zwei Elegien op. 8b · Drei Rondos über ungarische Volksthemen · Allegro barbaro; Andor Foldes, Klavier; 2 548 039 **(Stereo Transcription, 7, 8, Rez. H. 4/64, 10.— DM)**

L. v. Beethoven: Hammerklaviersonate Nr. 29, B-dur, op. 106; Christoph Eschenbach, Piano; 2530 080

● Fritz Busch dirigiert L. v. Beethoven; 9. Symphonie d-moll, op. 125; K. Lindberg-Torlind, Sopran; E. Jena, Alt; E. Sjoberg, Tenor; H. Byrding, Bariton; Chor und Orchester des Dänischen Rundfunks; 2548 734 **(Mono, historischer Klang, 9, 10.— DM)**

● Walter Gieseking spielt J. S. Bach; Zweistimmige Inventionen BWV 772-786 · Dreistimmige Inventionen (Sinfonien) BWV 787-801; **(Mono, 5, 9, dokumentarisch wertvoll, 10.— DM)**

● J. Haydn: Die Schöpfung (Oratorium); Irmgard Seefried, Sopran; Richard Holm, Tenor; Kim Borg, Baß; Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale; Berliner Philharmoniker / Dirigent, und am Cembalo: Igor Markevitch; 2700 012 **(Stereo, 9, 8, 7, 9, rauscht etwas, 20.— DM)**

● W. A. Mozart: Symphonien Nr. 21, D-dur, KV 134 · Nr. 22, C-dur, KV 162 · Nr. 23, D-dur, KV 181 · Nr. 24, B-dur, KV 182; Berliner Philharmoniker / Karl Böhm; 139 405 **(Stereo, 8, 7, 9, 9, Rez. H. 1/70, 25.— DM)**

● G. B. Pergolesi: Stabat Mater; M. Guilleaume, Sopran; J. Deroubaix, Alt; Südwestdeutsches Kammerorchester / Mathieu Lange; 2548 031 **(Stereo Transcription, 6, 9, 10.— DM)**

Phil Woods and his European Rhythm Machine at the Montreux Jazz Festival; 2315 009

● R. Schumann: Fantasie C-dur, op. 17 · Kreisleriana op. 16; Wilhelm Kempff, Klavier; 2548 035 **(Stereo Transcription, 6, 9, 10.— DM)**

K. H. Stockhausen: Kurzwellen; Johannes G. Fritsch: Elektrische Bratsche und KW-Empfänger; Aloys Kontarsky: Piano und KW-Empfänger; Alfred Alings / Rolf Gehlhaar: Tamtam und KW-Empfänger; Harald Boje: Elektronium und KW-Empfänger; Karlheinz Stockhausen: Filter und Regler; 2707 045

● A. Vivaldi: 4 Concerti op. 3, Nr. 11, d-moll, PV 250 · op. 10, Nr. 3, D-dur, PV 155 · A-dur, PV 235 · e-moll, PV 137 · Sinfonia h-moll; W. Schneiderhan · R. Baumgartner, Violine I/II; C. Starck, Violoncello; A. Jaunet, Querflöte; R. Klepac, Fagott; Festival Strings Lucerne / Rudolf Baumgartner; 2548 040 **(Stereo Transcription, 5, 8, 10.— DM)**

● R. Wagner: Die Walküre 1. Akt; M. Müller, Sopran; W. Windgassen, Tenor; J. Greindl, Baß; Württembergisches Staatsorchester Stuttgart / Ferdinand Leitner; 2548 735 **(Mono, 6, 9, Erstveröff. 1952, 10.— DM)**

What's New; Bill Evans with Jeremy Steig; Eddie Gomez, Baß; Marty Morell, Schlagzeug; V6-8777

ECM

Afric Pepperbird; Arild Andersen · Terje Rypdal · Jon Christensen; Jan Garbarek Quartet; 1007

Paul Bley with Gary Peacock; Paul Bley, Piano; Gary Peacock, Baß; Paul Motian oder Billy Elgart, Schlagzeug; Blues · Getting Started · When Will The Blues Leave · Long Ago And Far Away usw.; 1003

Girl From Martinique; Robin Kenyatta · Wolfgang Dauner · Arild Andersen, Fred Braceful; 1008 ST

Output — Wolfgang Dauner; Wolfgang Dauner, Piano, Ringmodulator, Hohner-Electra-Clavinet C; Fred Braceful, Percussion, Voice; Eberhard Weber, Baß, Cello, Gitarre; 1006

Hungaroton (Ausl. Disco-Center)

J. S. Bach: Flötensonaten a-moll, BWV 1013 · b-moll, BWV 1030 · E-dur, BWV 1035 · e-moll, BWV 1034; Lóránt Kovács, Flöte; János Sebestyén, Harpsichord; Ede Banda, Cello; LPX 11 466

L. v. Beethoven: Symphony Nr. 5, c-moll, op. 67 · Egmont Ouvertüre op. 84; Hungarian State Orchestra / János Ferencsik; HLX 90 020

Z. Kodály: Psalmus Hungaricus op. 13 · Fölszállotta Páva · The Peacock; József Simándy, Tenor; Hungarian State Orchestra / Antal Doráti; LPX 11 392

Operatic Recital; József Simándy, Tenor; Händel · Mozart · Beethoven · Halevy · Wagner · Verdi · Erkel · Puccini; LPX 11 428

F. Schubert: Quartett in G-dur für Flöte, Gitarre, Bratsche und Cello, D. 96; F. Sor: Minuetto, op. 11, Nr. 6, Concerto in D, op. 14; László Szendrey-Karper, Gitarre; Zoltan Jeney, Flöte; Pal Lukács, Bratsche; Ede Banda, Cello; LPX 11 452

M. Ravel: Streichquartett F-dur; A. Dvořák: Streichquartett F-dur, op. 96; Sebestyén Quartet; LPX 11 464

Liberty

Consummation; Thad Jones · Mel Lewis Orchestra; Dedication · It Only Happens Every Time · Tiptoe · A Child Is Born · Us · usw.; BST 84 346

Donald Byrd · Electric Byrd; Estavanico · Essence · Xibaba · The Dude; BST 84 349

Metronome

Kruno Cigoj · Der Welt jüngster Opern-Tenor singt Opern-Arien, begleitet vom Philharmonischen Staatsorchester Hamburg, Leitung: Nello Santi; MDLP 85 307

Thesaurus — The Clare Bischer Big Band; The Duke · Miles Behind · Calamus · Lennie's Pennies · usw.; SD 1520

Pelca (Ausl. Merseburger)

Lübecker Abendmusiken in St. Marien; Werke von Lübecker Marienorganisationen; D. Buxtehude · P. Hasse · W. Kraft · F. Tunder; Walter Kraft an der großen Orgel; Te deum für zwei Orgeln · an der Totentanzorgel / Peter Hartmann; PSR 40 545

J. Rheinberger: Orgelwerke; Martin Weyer spielt an der Josef-Rheinberger-Orgel zu Vaduz; Sonate Nr. 17, H-dur, op. 181 · Cantilene F-dur aus Sonate Nr. 11, op. 148 · 2 Trios aus op. 49 c-moll/F-dur · Monolog h-moll, aus op. 162 · 3 Fugen aus op. 123 c-moll/f-moll/C-dur · Passacagli e-moll aus op. 167; PSR 40 548

Resono

Christnacht vor 400 Jahren; Gesungen und auf alten Instrumenten gespielt vom Sertum Musicale Coloniense / Harald Kümmerling; R 15 005

Schwann-Verlag

G. Puccini: Messa di Gloria für Soli, Chor und Orchester; Maria Friesenhausen, Sopran; William Johns, Tenor; Hans Günther Grimm, Baßbariton; Die Nordwestdeutsche Philharmonie Herford • Der Städtische Musikverein Paderborn / Werner Andreas Albert; AMS 3517

Teldec

J. S. Bach: Matthäus-Passion (Erste Gesamtaufnahme in authentischer Besetzung mit Originalinstrumenten); Sopransolisten der Wiener Sängerknaben; Knabenstimmen des Regensburger Domchores; Männerstimmen des King's College Chores, Cambridge/David Willcocks; Concentus Musicus Wien / Nikolaus Harnoncourt, SAWT 9572/75-A

Alleinvertrieb: Hans Spengler, 75 Karlsruhe 41, Lusstraße 11
Musica Da Camera Italiana; Charlotte Lehmann, Sopran; Das Karlsruher Consort / Hans Spengler.

• Die durch dieses Zeichen hervorgehobenen Platten werden nicht besprochen, sondern nur in der Rubrik „Eingetroffene Schallplatten" mit Kurzhinweisen und bei üblicher Bewertung (0—10) nach Klang- und Oberflächenqualität beurteilt. In Ausnahmefällen wird auch die Gesamtbewertung in allen vier Rubriken angegeben. Dabei handelt es sich entweder um sogenannte Billigpreis-Platten oder um solche, die aus Repertoiregründen nicht ausführlich besprochen werden. Verantwortlich für die Bewertungen: Karl Breh.

Berichtigung
In Heft 1/71 Seite 34 wurde die Schwann-Kassette VMS 700/701 mit Beethovens Ballett-Musik op. 43 „Die Geschöpfe des Prometheus" und Musik zu einem Ritterballett besprochen. Der dort angegebene Preis von DM 50.– ist falsch. Er beträgt in Wirklichkeit DM 29.–.

Symphonische Musik

Christian Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Vier Orchestersinfonien WQ 183

Münchener Bach-Orchester

Dirigent Karl Richter

DGG Archiv 2533 050 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Carl Philipp Emanuel Bach stand bereits in seinem siebenten Lebensjahrzehnt, als er 1775/76 seine letzten und zugleich reifsten sinfonischen Werke schrieb, die er selbst als das „größte in der Art, was ich gemacht habe" bezeichnete. Einem Vergleich mit dem sinfonischen Schaffen Haydns oder Mozarts, die den zweiten Bachsohn als ihrer aller „Vater" verehrten, hält dessen vierteiliger Zyklus jedoch allein schon aufgrund der entwicklungsgeschichtlichen Sonderstellung nicht stand. Das Nebeneinander verschiedener Techniken, die Bindung an das barocke Erbgut des Vaters und der schwärmende Drang zu empfindsamem Ausdruck ließen keine befriedigende Synthese zu. Elemente, die für die Entwicklung des homophonen Stils und der klassischen Durchführungstechnik von Bedeutung wurden, wie die durchbrochene Stimmführung oder die Variantenbildung, reiben sich mit kontrapunktischen Formen und mit der vorwiegend nur in solistischen Bläserabschnitten unterbrochenen Stütze durch den Generalbaß.
Das kompositorische Hauptgewicht der ausnahmslos noch dreisätzigen Werke liegt jeweils auf dem ersten Satz. Hier unterscheidet sich das in gewohnter Präzision und mit ausgezeichneten Bläsersolisten musizierende Münchener Bach-Orchester am deutlichsten vom English Chamber Orchestra, das vor zwei Jahren unter Raimond Leppards Leitung ebenfalls alle vier Orchestersinfonien eingespielt hat (Philips). Richter begreift die Werke als virtuose Pflichtübung. Seine vor allem in den Kopfsätzen ungewöhnlich schnellen Tempi zielen auf Rossinische Bravour, verschleiern die vertikalen Bezüge und zwingen das Orchester zu verkrampfter Tongebung, wo es geschmeidig und galant klingen sollte. Sicherlich wäre es falsch, die einzelnen Läufe barocker Manier durch unegales Spiel zu zerteilen; die noch wenig profilierte, dreiklangfreudige Melodik und die rhythmische Einförmigkeit fordern jedoch nuancierte Akzente. Leppards ausgewogene Konzeption trägt den Konflikt der divergierenden Elemente voll aus und erreicht hierdurch (mit wenigen Ausnahmen, wie etwa dem Schlußsatz der 2. Sinfonie) ein weitaus größeres Maß an Lebendigkeit und farbigem Ausdruck als Richters überspannte Einseitigkeit.
Überhört man den störenden Bandschnitt im „Allegretto" der 2. Sinfonie, so läßt die Fertigung der Archiv-Platte keinerlei Wünsche offen.
(3 b Tel. opus studio 2650 / Tel. WB 16 H)
W.Sch.F.

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Sinfonie Nr. 5 c-moll op. 67; Kantate „Meeresstille und Glückliche Fahrt" op. 112

New Philharmonia Orchestra London, John Alldis Chor; Dirigent Pierre Boulez

CBS S 72 862 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Spätestens mit der Übernahme der Chefposition der New Yorker Philharmoniker ist aus dem Outsider-Dirigenten Boulez, der mit einer Reihe mehr oder weniger sensationeller Aufführungen und Platteneinspielungen dem Anschein nach einen persönlichen Ausweg aus dem Dilemma stagnierenden Schöpfertums suchte, ein internationaler Pultstar geworden. Es war somit nur eine Frage der Zeit, daß Boulez aus dem bislang von ihm bevorzugten stilistischen Bereich – Berlioz, Debussy, Moderne – ausbrechen würde, um sich das „Repertoire" zu erobern. Dessen Fundament ist nach wie vor Beethovens Sinfonik. Dennoch überrascht es einigermaßen, daß er sein Plattendebut als Beethoven-Dirigent mit dem Werk gibt, das in der Neunerreihe am ärgsten dem Verschleiß ausgesetzt ist, mit der Fünften.
Wer eine „moderne", schlanke Deutung im Sinne etwa Kleibers erwartet, wird von dieser Einspielung enttäuscht sein. Vermutlich war sich Boulez darüber klar, daß Kleibers Einspielung eine faszinierende interpretatorische Endposition markiert, die sich weder kopieren noch überbieten läßt. Er ging den entgegengesetzten Weg: gegen Kleibers dynamische Sachlichkeit stellt er die konstruktiv-architektonische.

Seine Darstellung überrumpelt nicht. Bou- nötigt er eine volle Minute mehr als Böhm in seiner neuen DG-Aufnahme. Wer oberflächlich hört, denkt an Boulez' Bayreuther „Parsifal"-Vorgänger, an Knappertsbusch. Auf der gleichen Linie breitgelagerter Architektonik liegt die Wiederholung des 3. Satzes von Anfang bis Repriseneintritt, also einschließlich des C-dur-Mittelteiles, ein Verfahren, das mir von keinem anderen Dirigenten geläufig ist und für das sich auch in keiner der mir bekannten Partiturausgaben eine Rechtfertigung findet. Da diese Reprise auch formal nicht einleuchtet, wäre es interessant, zu erfahren, womit Boulez sie begründet. Dadurch dehnen sich die beiden Schlußsätze von 15' 37" bei Böhm auf 19' 13" bei fast identischen Tempi.

Dennoch hat die konstruktive Konsequenz, die dieser Interpretation zugrunde liegt, nichts mit Knappertsbuschs Pathos zu tun, wie spätestens beim zweiten Hören klarwird. Die ruhigen Tempi haben eine andere Bewandtnis. Ist bei Kleiber das thematische Motto des Kopfsatzes – als „Schicksalsmotiv" mehr diffamiert als charakterisiert – der Motor, der das sinfonische Geschehen unerbittlich vorantreibt und durchpulst, so ist es bei Boulez das grundlegende Bauelement der sinfonischen Konstruktion. Da der Ausdrucksgestus dieses Bauelements durchaus pathetisch ist – wer wollte das leugnen – ergibt sich bei konsequenter Realisierung dieses Prinzips eine gewisse Schwere des Gesamtbaues von selbst. Sieht man davon ab, daß Beethovens „con brio" dabei zu kurz kommt, so nimmt Boulez die Partitur beim Wort. Das „Pathetische" ist kein der Textur Aufgesetztes, das man, wie es üblich ist, manipulieren kann (auch Böhm läßt dem zweimaligen schwer hingestellten „Motto" gleich eine Gewichtsminderung bei angezogenerem Tempo folgen), sondern ein der konstruktiven Logik der Musik Immanentes. Daraus ergibt sich aber auch ein Äußerstes an Durchhörbarkeit. In der Konsequenz, mit der Boulez dieses sein Konzept verwirklicht, liegt die Überzeugungskraft seiner Interpretation.

Es würde in diesem Rahmen zu weit führen, dieses Konzept auch in den übrigen Sätzen detailliert aufzuzeigen. Als Ganzes gehört diese auf den ersten Blick so gar nicht spektakuläre Aufnahme jedenfalls zum Gewichtigsten, was im „Beethoven-Jahr" interpretatorisch zur Sinfonik des Komponisten gesagt worden ist.

Das Philharmonia-Orchester verwirklicht die Intentionen des Dirigenten bruchlos. Es spielt äußerst gespannt und weit perfekter, als man diesen Klangkörper heute vielfach unter anderen Dirigenten spielen hört. Ausgezeichnet ist auch die klangtechnische Seite der Platte.

Nach der Sinfonie wird man die Acht-Minuten-Kantate kaum mehr als eine Gelegenheitsarbeit werten können, der der vorzügliche John Alldis Chor professionellen chorischen Schliff angedeihen läßt. Als Katalog-Novität ist sie zu begrüßen; die didaktische Bedeutung der Aufnahme ist größer als die künstlerische. Daß Beethoven der latenten Musik der Goethe-Verse eine stärkere eigene kontrapunktiert hätte, kann kaum gesagt werden. So gesehen war die unhöfliche Nicht-Reaktion des Dichters auf die Widmung nicht einmal unverständlich.
(3 b M Dovedale III) A.B.

Hector Berlioz (1803-1869)

Romeo und Julia op. 17

Chicago Symphony Orchestra, Leitung Carlo Maria Giulini

EMI (Electrola) 1 C 063 - 02 067 21.- DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	3
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Es ist eine Frage, ob man in einer Zeit der Gesamtausgaben (in Noten und Schallplatten), der fast zur Selbstverständlichkeit gewordenen Werktreue (in der Interpretation) und des übertriebenen Historismus (bei Besetzung mit „Originalinstrumenten") überhaupt noch ein Werk gegen die Anweisungen der Partitur nach Gutdünken verstümmeln darf. Ich meine nein, auch wenn das Herauspicken der rein orchestralen Sätze aus „Roméo et Juliette" – laut Berlioz einer „Symphonie dramatique avec Choeurs, Solos de Chant et Prologue en récitatif choral" – seit langem zum Usus geworden ist. Aber auch schlechte Gewohnheiten, die eine große Verbreitung gefunden haben, sind ja keine Entschuldigung. – Das einzige, was nach dieser Feststellung noch für die Aufnahme sprechen könnte, wäre, daß sie im Gegensatz zu noch schlimmeren Fällen, wo man sich lediglich auf die drei großen Sätze (Fest bei Capulet – Liebesszene – Königin Mab) beschränkte, wenigstens konsequent alle Teile ohne Gesang aneinanderreiht. Dementsprechend kommen noch die instrumentale Introduktion (ohne Prolog usw.) als Einleitungsstück und der Satz „Romeo in der Gruft der Capulets" als merkwürdig in der Luft hängender Finalabschnitt hinzu. Und bei der Liebesszene, die hinter die „Königin Mab" rutscht (das heißt also, das Scherzo steht entgegen dem von Berlioz beachteten symphonischen Aufbau vor dem Adagio), werden sogar noch die sonst oft gestrichenen Einleitungsakkorde gespielt; der Strich setzt erst bei dem Hintergrundchor, den vom Fest bei Capulet heimkehrenden jungen Leuten, ein und führt über 79 Takte direkt zum Adagio.

Neben diesen redaktionellen Maßnahmen fällt aber nun sehr viel stärker ins Gewicht, daß Giulini sich ausgerechnet bei diesem Adagio, dem Mittelstück der ganzen „Romeo-und-Julia"-Symphonie, weder an das vorgeschriebene Tempo noch an die sehr charakteristisch festgelegte Dynamik hält: sein Adagio ist zu schnell und ergeht sich zudem in sattem Streicher-Mezzoforte statt dem vorgezeichneten zwei- und dreifachen Pianissimo. Dies führt zu einer Vergröberung und Veräußerlichung der Musik, Giulini musiziert so vorurteilsbefangen opernhaft, als müßte er tatsächlich noch das ganze (oft als opernhaft denunzierte) Finale dirigieren, das bei ihm ja aber gestrichen ist. Und weil Ruhe und Zartheit fehlen, kann auch die andrängende Cello- und Bratschenlinie (canto appassionato assai) sich nicht dagegen absetzen, die Musik verliert ihre Kontur. Ähnlich geht es auch bei der „Invocation", jenem seufzenden Largo der Gruftszene, es hat keine Linie und keine innere Atmung. Gerade dies wäre aber, um die höchst anschauliche instrumentale Schilderung der szenischen Vorgänge zum Sprechen zu bringen, von entscheidender, von ausschlaggebender Bedeutung. So gerät die Interpretation ebenso zusammengestückt wie die zurechtgeschneiderte Fassung – trotz eines guten Orchesters und eines guten, von der Schallplatte eigentlich recht sparsam eingesetzten Dirigenten.

(6 v C, Leak Sandwich) U.D.

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonie Nr. 9

Concertgebouworchester, Dirigent Bernard Haitink

Philips 6700 021 50.- DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Kritische Einwände bedürfen ausführlicher Begründung. Das hohe Lob, das sich in obiger Bewertung ausdrückt, braucht nur kurzen Kommentar. Das Orchester zeigt in Klangschönheit, Beobachtung der Spielanweisungen, Homogenität und individueller Charakteristik seine Meisterschaft. Der Dirigent bewältigt die schwierigen Tempoübergänge (zumal die drei Tempi des zweiten Satzes) in einer Weise, die den Uneingeweihten überzeugt und den in der Partitur mitlesenden kritisch-boshaften Beobachter zur Kapitulation zwingt. Die Burleske (Rondo, 3. Satz) wird nicht, wie so oft im Konzertsaal, über Gebühr beschleunigt, sondern in jenem gemessenen Allegro vorgetragen, das nach Mahlers Willen „sehr trotzig" wirken soll. Die Spannung des letzten Satzes (Adagio) vermag Haitink vom ersten bis zum letzten Takt (also mehr als 23 Minuten lang!) durchzuhalten, weil er sich nirgends und nie zu übereilten Flüchtigkeiten hinreißen läßt, denen mindere Dirigenten nicht widerstehen können. Die Aufnahmetechnik, deren Grundkonzept ich bei der Darstellung der Sinfonien Nr. 6 und 7 mit kritischen Anmerkungen versehen habe, bewährt sich hier weit besser, weil sie dem Klangbild des Schlußsatzes in vorteilhafter Weise entgegenkommt. Wer alles hören will, was Mahler niedergeschrieben hat – und was man im Konzertsaal und von anderen Platten nur fragmentarisch vernimmt –, sollte zu dieser Aufnahme greifen. Sie verdient einen Ehrenplatz. (6 w Pioneer-SX-2000) K.Bl.

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonie Nr. 7

Concertgebouworchester, Dirigent Bernard Haitink

Philips 6700 036 50.- DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Haitinks Interpretation dieser Sinfonie ist der Darstellung der Sechsten durch denselben Dirigenten (vgl. Heft 12/1970, S. 1106) in wesentlichen Belangen weit überlegen. Dies gilt vor allem für die hier zwanglosere und eben darum zwingendere Art des Übergangs von einem Zeitmaß zum nächsten; für die feineren agogischen Nuancierungen; für die sorgsame dynamische Abstufung, die insbesondere den „Nachtmusiken" (2. und 4. Satz) zugute kommt.

Die Sinfonie Nr. 7 stellt an die Aufnahmetechnik, ebenso wie an den Dirigenten und das Orchester ganz besondere Anforderungen. Es wäre jedoch irrig anzunehmen, daß diese sich bloß auf Spielweise und Klangregie beziehen. Es ist kein Zufall, daß Schönberg auf das Programm des ersten Konzertes seines im November 1918 gegründeten „Vereins für musikalische Privataufführungen" gerade diese Sinfonie gesetzt hat – und zwar in der heute seltsam anmutenden, von Alfredo Casella entworfenen Darstellung auf dem Klavier zu vier Händen. Mit einer solchen Darbietung konnte der Reichtum an farblichen und dynamischen Nuancen gewiß nicht erfaßt werden. Doch darauf kam es Schönberg nicht an: er wollte mit der bis zum Sinfonie-Skelett getriebenen Klavier-Askese das Grundgerüst dieser Musik freilegen; Form und thematische Arbeit traten auf diese Weise deutlicher hervor.

Nur ein Dirigent, der diese Formgesetze beherrscht und die thematische Arbeit nachzuvollziehen vermag, wird der Sinfonie gerecht werden können. Haitink belegt sein tiefes Verständnis dieser Momente. Eben darum gelingt ihm die Behandlung der sekundären Darstellungsschicht (Dynamik, Agogik, Farbnuancierung usw.) so gut. Die tertiäre Schicht, die nach der einprägsamen Terminologie von Hermann Rauhe die Aufbereitung durch die Aufnahmetechnik betrifft, steht hier mit den Intentionen des Dirigenten fühlbar im Einklang. Die Aufnahmetechnik bewährt sich insbesondere in den transparent instrumentierten Abschnitten geringerer Lautstärke. Wäre ihr Ähnliches auch in den klangstärkeren Passagen der Ecksätze geglückt, dann hätte ich ihr gerne noch einen Punkt oder gar zwei Punkte mehr in der Bewertung zuerkannt. Die Aufnahmetechnik scheint jedoch, ähnlich wie dies bei der Aufzeichnung der Sinfonie Nr. 6 der Fall war, durch ein zu eng dimensioniertes Klangpanorama beschränkt. Dadurch kommen einige Tugenden der Interpretation Haitinks – Tugenden, die ich wohl mit Recht vermute – nicht voll zur Geltung.

(6 w Pioneer-SX-2000) K.Bl.

Igor Strawinsky (geb. 1882)

Le Sacre du Printemps

London Symphony Orchestra

Leitung Colin Davis

Philips LY 6580 013 25.- DM

Le Sacre du Printemps

Acht Miniaturen für 15 Instrumente

Los Angeles Philharmonic Orchestra

Leitung Zubin Metha

Decca SXL 21 206 B 25.- DM

	a)	b)
Interpretation:	8	7
Repertoirewert:	4	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8	9
Oberfläche:	10	10

Die Tatsache, daß von Strawinskys „Sacre du Printemps" in den letzten Monaten nicht weniger als fünf Neuaufnahmen in den Handel kamen, mag zu den verschiedensten Spekulationen Anlaß geben. Vielleicht muß die vom barocken wie vom klassisch-romantischen Repertoire übersättigte Schallplattenindustrie fieberhaft nach neueren Werken Ausschau halten; vielleicht glaubt sie, für Strawinskys Meisterpartitur, deren Uraufführung im Jahre 1913 den größten Theaterskandal unseres Jahrhunderts auslöste, nun auch eine breitere Käuferschicht zu finden; wahrscheinlich aber fühlt sie sich durch die positive Bilanz des Beethovenjahres beflügelt und leistet schon Vorarbeit auf Strawinskys 90. Geburtstag im Jahre 1972.

Der heftige Protest gegen die „Atombombe der Musik" – wie Arthur Honegger den

„Sacre" charakterisierte – galt während der Pariser Uraufführung den urwüchsigen Klangballungen und aggressiven Rhythmen wie auch der getanzten Handlung: dem Zeremoniell um die Opferung eines jungen Mädchens. Die Besucher waren durch die Darstellung ungebändigter barbarischer Triebe schockiert und fühlten unbewußt sich auch selbst getroffen, so wie auch heute Kulturkonsumenten sich getroffen fühlen, wenn ein Kunstwerk ihnen nicht ein Bild von unserer angeblich heilen Welt vorspiegelt, sondern deren bittere Probleme reflektiert.

Die schreckliche Sinnlosigkeit menschlicher Opfer, sei es im Krieg oder – wie bei Strawinsky – im zeitentrückten heidnischen Ritual, wird im „Sacre" allerdings nicht reflektiert, sondern unvermittelt abgebildet. Grausamkeit und Gewalt sprechen für sich selbst. Sie dürfen in einer szenischen oder rein musikalischen Interpretation nicht verschleiert oder besänftigt werden, sondern müssen ungebrochen zum Ausdruck gelangen. Unter den fünf Neuaufnahmen erfüllt diese Forderung vor allem die CBS-Schallplatte mit dem Cleveland Orchestra unter Pierre Boulez, die schon im Sommer des vergangenen Jahres auf den Markt kam (vgl. Heft 9/70) und inzwischen mit dem Preis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet wurde. Ihr gegenüber fehlt es den beiden neuesten, hier zu diskutierenden Einspielungen sowohl an entfesselter Wildheit und elementarem Schock wie auch an spieltechnischer Präzision.

Metha glättet die Konturen, nähert sich der Komposition mit impressionistischem Farbsinn und unterstreicht ihren exotischen Reiz. Seine weiche und flexible Klanggebung bewährt sich vor allem in den flirrend sich überschlagenden Streicherpassagen. Für die rhythmisch gewichtigsten Abschnitte, den „Tanz der Jünglinge" und die Schlußszene, wählt er zu rasche Tempi. Ihn treibt es vorwärts, statt daß er in beharrender Monotonie und statischer Wucht des „Leben aus der Erde herausstampfen" läßt; und statt der Schauder eines Todestanzes inszeniert er einen orgiastischen Taumel.

Die Philips-Platte mit Colin Davis reicht zwar aufnahmetechnisch nicht an die präsent und etwas hallig klingende Decca-Einspielung heran, überzeugt jedoch durch die Wahl sinnfälliger Zeitmaße, durch instrumentale Durchsichtigkeit und durch nüchterne, auf den Gesamtaufbau zielende dynamische Proportionen. Der gültigen Entfaltung des Details allerdings mangelt es an Plastizität. In ähnlichem Maße, wie Davis' spröde Trockenheit sich positiv von Methas Klangpracht abhebt, gebricht es ihr im Vergleich zur Boulez-Aufnahme an unheildrohender Spannung und plötzlicher Eruption. Die Streicher spielen ohne aufzüngelndes Feuer bzw. ohne markige Intensität, die Blechbläser ohne urwüchsig ungehobelte Gewalt. Der von Strawinsky formulierte „panische Schrecken vor der Schönheit" bleibt ebenso aus wie die „Furcht vor der Macht der Elemente". Andererseits nehmen sich Davis und Metha nicht solche Freiheiten heraus wie Boulez, der z. B. zu Beginn der „Danse sacrale" durch verfälschende Rhythmisierung (er macht in den Streicherakkorden keinen Unterschied zwischen Achteln und Sechzehnteln) die Partitur seinen eigenen Intentionen anpaßt.

(3 b Tel. opus studio 2650 / Tel. WB 16 H) W.Sch.F.

Sergeij Prokofieff (1891-1953)

Sinfonie Nr. 1 D-dur op. 25, „Klassische Sinfonie"; Sinfonie Nr. 3 c-moll op. 44

London Symphony Orchestra, Dirigent Claudio Abbado

Decca SXL 6469 25.- DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Prokofieffs populäre „Classique" erfährt unter Abbado eine überaus geschliffene, elegante und durchsichtige Interpretation, der jedoch das Letzte an Brio und Esprit abgeht. Westminster veröffentlichte seinerzeit eine Wiedergabe des Werkes mit dem gleichen Orchester unter Rodzinski, die der vorliegenden zwar aufnahmetechnisch unterlegen, an virtuosem Feuer jedoch überlegen war. Abbado nimmt die Ecksätze bei aller Lockerkeit seines Musizierens und bei allem Detailschliff ein wenig zu gebremst. Auch im Larghetto erscheint die melodische Eleganz zuungunsten des Rhythmischen leicht überbetont, während die Gavotte genau getroffen ist. Dennoch: bei diesen Ausstellungen handelt es sich um Nuancen, die das überragende orchestrale Niveau dieser Aufnahme nicht berühren. Das London Symphony Orchestra exekutiert dieses heikle, die geringsten Schwächen erbarmungslos offenbarende Stück mit einem Grad an Perfektion, der den Ausnahmerang dieses Klangkörpers unter den Orchestern Englands nachdrücklichst unterstreicht.

Interessanter ist allerdings die Aufnahme der Dritten Sinfonie. Das Werk, das Prokofieff 1928 aus dem musikalischen Material der soeben vollendeten Oper „Der feurige Engel" zusammenstellte, zeigt den Komponisten in der zwar verspäteten, aber musikalisch eindrucksvollen Phase eines geläuterten Expressionismus. Freilich gelang die Umgießung des auf Bildhaftigkeit hinzielenden, bühnen-illustrative Tendenzen verfolgenden Materials in die Form der viersätzigen Sinfonie nicht bruchlos. Sinfonische Struktur hat nur der groß angelegte Kopfsatz, der in seiner weitschwingenden, polyphon verschränkten Thematik und seiner großräumigen Architektur den ersten Satz der 17 Jahre später entstandenen Fünften vorausahnen läßt und zweifellos zu den bedeutendsten Zeugnissen des Sinfonikers Prokofieff zählt. An Härte und Kantigkeit der Klangstruktur ist er der Fünften sogar überlegen. Ihm gegenüber wirken die drei folgenden Sätze nicht nur dimensional, sondern auch ihrer Substanz nach zu episodisch. Man spürt die allzu unreflektierte Herübernahme der Opernszene in den Konzertsaal: in dem stimmungshaften Religioso des Andante, der Spuk-Musik des die Scherzostelle vertretenden Allegro agitato, das die „Schwarze Magie" der Oper beschwört, ohne die Dämonie etwa des Finalsatzes aus Berlioz' Symphonie Phantastique zu erreichen, und dem in seiner Faktur allzu simplen, düsteren Marsch-Finale. Immerhin bietet heute, nachdem die französische Gesamtaufnahme der Oper aus dem Katalog verschwunden ist, diese Dritte Sinfonie die einzige Möglichkeit, die Sprache des „Feurigen Engel" zu studieren.

Gegenüber der Moskauer Roshdestwensky-Aufnahme wirkt diese Neueinspielung dynamisch geglätteter, farblich kultivierter, aber auch weniger aggressiv. Während der Russe den Prokofieff der Skythischen Suite mit ihren undomestizierten Ausbrüchen stärker hervorkehrt, geht es Abbado weitgehend um die koloristischen Reize der Partitur. Diesem Bestreben kommt eine Aufnahmetechnik entgegen, die superb genannt werden muß. Was die Brillanz der hohen Frequenzen, Transparenz der Klangtotale, Ausgewogenheit der intensiv geführten Streicher und des Bläser- und Schlagzeug-Aufgebotes angeht, haben die Londoner Decca-Techniker Meisterliches zuwege gebracht. Dem entspricht die Fertigung meines Exemplars nicht ganz, gibt es doch einige Knacker. (3 b M Dovedale III) A.B.

Arthur Honegger (1892-1955)

Sinfonie Nr. 3 „Symphonie liturgique"

Tschechische Philharmonie, Dirigent: Serge Baudo

I. Strawinsky (geb. 1882)

Symphonie de psaumes „Psalmensinfonie"
Chor und Orchester der Tschechischen Philharmonie, Dirigent: Karel Ančerl

Supraphon (Eurodisc) 80 367 PK 21.— DM

Interpretation:	9/7
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	7

Die beiden Werke mit der gleichen Absicht, der Sinfonieform einen geistlichen Charakter aufzuprägen, enthüllen in der Gegenüberstellung mehr Gegensätzliches als Gemeinsames. Honeggers liturgische Symphonie reflektiert die geschichtliche Stunde des Kriegsendes 1945 im Ausdruck pathetischer Subjektivität; während Strawinskys Psalmensymphonie von 1930 (hier in der revidierten Fassung von 1948) ihre religiöse Haltung, die nicht weniger persönliches Engagement verrät, in strenge „objektive" Bilder einer klassizistischen Formensprache zu übertragen sucht. Der beredte Appell an die Menschheit, auf Gewalt, sinnlose Verwüstung und Blutvergießen zu verzichten, steht also gefaßter Glaubensgewißheit und, wenn man so will, der Überzeugung von einer unnahbaren Gottesallmacht gegenüber.

Für die Interpretation bedeutet das, bei Strawinsky vor allem die musikalischen Strukturen freizulegen, das Stimmgefüge selbst zum Sprechen zu bringen, bei Honegger dagegen dem Ausdruckscharakter nachzuspüren, seiner wechselnden Gestik Farbe, Unmittelbarkeit und Dringlichkeit zu geben. Ančerl gelingt bei seiner Darstellung mit dem klangprächtigen Chor und dem exzellenten Orchester der Tschechischen Philharmonie nicht immer, jenseits der reinen Wiedergabe auch die klare Intellektualität dieser Musik, ihre komponierte Geistigkeit als Merkmal ihrer Potenz deutlich zu machen. Ihre Knappheit und Kargheit werden nicht bewußt genug ausgespielt, manchmal fehlt es auch einfach an der nötigen Exaktheit. Serge Baudo, der 43jährige französische Dirigent und zweite Chef des Orchestre de Paris, hat demgegenüber die einfachere Aufgabe, und er löst sie mit Verve, Klangsinn und gesteigerter Expressivität. Daß das Werk darüber noch etwas unmoderner gerät, als es eigentlich ist, scheint sein sowieso unvermeidbares Schicksal zu sein. — Die Aufnahme wirkt stimmklar, nur im ganzen etwas dumpf und höhenlos. Hinzu kommen relativ starke Abspielgeräusche.

(6 v C, C Sandwich) U.D.

Instrumentalmusik

François Couperin (1668–1733)

a) Huit préludes de l'art de toucher le clavecin · Pièces de clavecin: Livre I, 3. und 4. Ordre

b) Pièces de clavecin: Livre II, 6. und 11. Ordre

Huguette Dreyfus, Cembalo (Bengaard, Kopenhagen)

Bärenreiter-Valois MB 797/798 je 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Madame Dreyfus verdanken wir bereits u. a. eine prächtige Gesamtaufnahme von Rameaus Pièces de clavecin (Valois Stereo MB 718/720, siehe Heft 7/62, S. 278 und 5/64, S. 237), und es hat allen Anschein, daß sie sich nun anschickt, auch das ganze Oeuvre des großen Couperin für das Cembalo – welches ja das eigentliche Kernstück seines Lebensschaffens darstellt – einzuspielen. Dies wäre um so freudiger zu begrüßen als die einzige andere Gesamtausgabe, die Madame Dreyfus' Lehrer Ruggero Gerlin vor etwa anderthalb Jahrzehnten auf 16 Oiseau-Lyre-Platten veröffentlicht hatte, bei uns nie erschienen und auch in anderen Ländern längst vergriffen bzw. aus dem Katalog verschwunden ist. Es hat den Anschein, sagten wir. Aber ob es wirklich soweit kommt? Bisher liegen nämlich vier Platten vor (außer den oben angegebenen noch MB 799, s. Heft 8/67, S. 558, und MB 800, s. Heft 8/69, S. 600), von denen jede zwei oder drei „Ordres" aus je einem der vier Bücher enthält, und gerade diese Art der Publikation erweckt beim Rezensenten eine gewisse Befürchtung, daß der unternehmungslustige Verleger vielleicht doch Angst vor dem eigenen Mut bekommen und es bei dieser Auswahl bewenden lassen könnte, wie es ja schon bei seiner geplanten, aber bisher unvollendet gebliebenen Gesamtaufnahme von Buxtehudes Orgelwerk durch Finn Viderö der Fall gewesen ist. Hoffentlich täuschen wir uns in dieser Prognose. An ihm liegt es indessen, neben Mut auch Ausdauer zu zeigen; aber auch an den Musikfreunden liegt es, ihm zu beweisen, daß er mit diesem Vorhaben auf die richtige Karte gesetzt hat, indem sie die Bedeutung der Platten dieser Reihe erkennen und mit dem Beifall, der ihnen gebührt, nicht sparen.

Seiner Bewunderung für Madame Dreyfus' Kunst hat der Rezensent hierselbst schon häufig Ausdruck gegeben, und er wüßte heute niemand zu nennen, der besser als sie imstande wäre, der Cembalo-Musik Couperins gerecht zu werden. „Ich gestehe ehrlich" – erklärte der Meister selbst –, daß ich das, was mich rührt, dem, was mich überrascht, vorziehe." Diesen Ausspruch, der uns den Schlüssel zum Geheimnis seiner Kunst liefert, verliert Huguette Dreyfus nie aus dem Auge, und ihre beispielhafte Interpretation erinnert uns ständig daran. Überall steht sie unter dem Zeichen einer vornehmen Zurückhaltung, die jedoch, wenn man ihrem Spiel das richtige Gehör schenkt, jede Kälte ausschließt. Gewiß verfügt die Künstlerin über eine staunenswerte Fingerfertigkeit, aber nie erliegt sie der Versuchung, durch Effekte um des Effekts willen zu überraschen. Und sie macht uns erst recht begreiflich, was Ravel – der ihm im Tombeau de Couperin ein unvergängliches Denkmal gesetzt hat – an seinem großen Vorgänger so sehr bewunderte, nämlich, daß er es wie nur wenige verstanden hat, Distanz zu wahren, ohne es an Gefühlsintensität fehlen zu lassen. Huguette Dreyfus spielt nicht nur mit den Fingern, sondern mit Geist und noch mehr mit ihrem ganzen Herzen, was heute so selten geworden ist. Wie Watteau, dessen Gemälde mit Couperins poetischen Stimmungsbildern so viel gemeinsam haben, verwendet sie die zarten Farben einer subtilen Palette, und die Darstellung ist um so wirksamer, als sie den Bereich der äußersten und delikatesten Diskretion nie verläßt. – Langjährigen Lesern unserer Zeitschrift dürfte nicht entgangen sein, daß die 6. und 11. Ordres bereits auf MB 733 vorliegen (siehe Rezension im Heft 4/63, S. 173). Trotz des Anscheins handelt es sich jedoch bei MB 798 keineswegs um eine Wiederveröffentlichung unter veränderter Nummer, sondern um eine völlig neue Einspielung, die (zur gleichen Zeit wie die Stücke auf MB 797) im Dezember 1969 in Kopenhagen stattfand und der älteren Aufnahme in jeder Beziehung deutlich überlegen ist. Wie immer erscheinen die Platten mit einem ausgezeichneten – leider nur im französischen Wortlaut abgedruckten – Kommentar von Pierre Citron, dessen Couperin-Buch, eines der besten, das je über den Komponisten geschrieben wurde, dem Fleiß eines deutschen Übersetzers dringend anempfohlen sei. (11 r B Leak-Sandwich II) J.D.

François Couperin (1668–1733)

Pièces de Clavecin – Ordre 1 · 2 (Band 1)

Jószef Gát, Cembalo

Hung HLX 900 17 10.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	10

Der 1967 verstorbene Gát war Schüler Bartóks und Kodálys. Der Klavierpädagoge fand Anfang der fünfziger Jahre zu Clavicord und Cembalo, letzteres versah er mit einer Verstärkereinrichtung. In der vorliegenden Aufnahme hat sein Instrument einen großen, duftig klingenden Ton, präzis und von reichem Nachhall. Gát charakterisiert zunächst die einzelnen Sätze kaum merklich, aber deutlich. Wenig Unterschied im Tempo, reiche Verzierung, absolutes Vorherrschen der Melodiestimme und sorgsam eingesetzter Klangwechsel kennzeichnen sein Spiel. Mit der Zeit wird er dann darin freier, lebendiger; die Kontraste verstärken sich. Virtuos wird er jedoch nicht. Couperins Musik ist ihm ‚Spielmusik', d. h. Gesellschaftsmusik von kultiviert-intimem Charakter. Der Wert der Aufnahme liegt im Dokumentarischen. Technisch gesehen leidet sie unter einer gewissen Ungleichheit der Kanäle, auf der B-Seite springt einer kurz ganz weg.

(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch.B.

Antonio Vivaldi (ca. 1678–1741)

Die acht Konzerte für Viola d'amore

Konzerte für Viola d'amore, Streicher und Cembalo A-dur (PV 233), d-moll (PV 287), a-moll (PV 37), d-moll (PV 288), d-moll (PV 289), D-dur (PV 166)

Konzert für Viola d'amore, Laute, Streicher und Cembalo d-moll (PV 266)

Konzert für Viola d'amore, 2 Oboen, Fagott, 2 Hörner und Continuo (PV 286)

Walter Trampler, Viola d'amore

Camerata Bariloche

Dirigent Alberto Lysy

RCA LSC 7065/1-2 50.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Die im Schrifttum des 18. Jahrhunderts vielgerühmte süßlich-schmachtende Klangfarbe der Viola d'amore beruht im wesentlichen auf deren zumeist sechs Resonanzsaiten, die unterhalb des Griffbretts und der (ebenfalls sechs) gestrichenen Seiten während des Spiels frei mitschwingen. Rein spieltechnisch eröffnete die wahrscheinlich aus England stammende, seit Mitte des 17. Jahrhunderts nachgewiesene „Liebesgeige" gegenüber den zeitgenössischen anderen Streichinstrumenten keine neuen Perspektiven. Der intime, dynamisch begrenzte Ton sowie die kostspielige Konstruktion räumten ihr nur einen Platz als Liebhaberinstrument elitärer Kreise ein. „Populär" wurde sie nie; und auch als Orchesterinstrument hatte sie keinerlei Bedeutung. Selbst in kammermusikalischen Werken erhielt sie (wie auch später z. B. in Meyerbeers „Hugenotten") vornehmlich nur eine programmatische Funktion, zur Charakterisierung von Liebesemotionen.

Daß Vivaldi nun eine stattliche, wenn auch im Hinblick auf das Gesamtschaffen bescheidene Anzahl von acht „neutralen" Solistenkonzerten für die Viola d'amore schrieb, läßt auf einen (bislang unbekannten) Auftraggeber schließen. Denn der kompositorische Zuschnitt der Werke folgt, sieht man von dem etwas behutsamen Ripieno-Part ab, dem bewährten Muster hunderter anderer Konzerte und deutet nirgendwo auf ein latentes Programm.

Sowenig man nun der Schallplattenindustrie verübeln kann, daß sie den nach Barockmusik dürstenden Markt zu einem großen Teil aus dem vorerst unerschöpflichen, wenn auch etwas abgeschmackten Quell Vivaldischer Konzerte stillt, so sehr muß man ihr zum Vorwurf machen, daß sie den vieldiskutierten Streit um die unterschiedlichen Vorzüge historischer und moderner Instrumente jeweils nach Gutdünken entscheidet. Allgemeine Übereinkunft sollte wenigstens bezüglich der Absage an eine Mischung herrschen. Auch ein rücksichtsloser Produzent dürfte wohl kaum der skurrilen Idee verfallen, z. B. in Vivaldis Violinkonzerten ein historisches Soloinstrument mit einem modernen Tutti-Instrumentarium zu konfrontieren. Im Falle der Viola d'amore aber glaubt man sich über alle Bedenken bedenkenlos hinwegsetzen zu können. Ein schlechtes Vorbild lieferte vor längerer Zeit bereits eine Christophorus-Schallplatte mit den Konzerten PV 233, 286, 287 und 288 (Kammerorchester Jean-François Paillard; Solist Günther Lemmen). Die RCA-Aufnahme sucht immerhin auf klangtechnischem Wege einen Ausgleich, indem sie dem Solisten mehr Präsenz und damit die Möglichkeit gibt, sich gegen das Orchester besser zu behaupten. Dennoch sieht sich Walter Trampler zu voluminöser Bogenführung genötigt, so daß der spezifische Klang seines Instruments darunter leidet. Statt einschmeichelnd und lieblich klingt es (nicht zuletzt auch wegen der

moderneren, höheren Stimmung) spitz und kalt.
Sieht man von diesem grundlegenden Manko ab, so muß man den Ausführenden ein relativ hohes Maß an Musikalität und spieltechnischer Sicherheit attestieren. Gegenüber der Christophorus-Aufnahme fallen vor allem die farbigeren Schattierungen sowie das bessere Zusammenspiel zwischen Solist und Orchester ins Ohr. Walter Trampler wartet mit ornamentalen Einlagen auf, besticht durch nuancierte Bogenführung sowie durch ungezwungen und improvisiert klingende Virtuosität und erzielt durch tonliche Intensität eine Lebendigkeit, die dem Glanz einer modernen Violine freilich nähersteht als der verhaltenen Sensibilität der Viola d'amore.
(3 b Tel. opus studio 2650 / Tel. WB 16 H)
W.Sch.F.

Königin der Instrumente

1) Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Präludium und Fuge C-dur BWV 545 · Präludium und Fuge f-moll BWV 534 · Triosonate Es-dur BWV 525 · Toccata und Fuge d-moll BWV 565 · Pastorale F-dur BWV 590

Gábor Lehotka an der Orgel der St.-Georg-Kathedrale von Sopron (Ungarn)

Hung HLX 900 16 10.— DM

2) Königin der Instrumente

Europäische Orgeln im HiFi-Stereo-Klang

harmonia mundi HM 30 103 Z 10.— DM

	1)	2)
Interpretation:	8	–
Repertoirewert:	9	5
Aufnahme-, Klangqualität:	8	8
Oberfläche:	9	9

Unsere Kenntnisse von Ungarn sind noch immer gering, sie verbinden sich meist mit Budapest. Reiche kulturelle Vergangenheit weisen jedoch auch Städte der Provinz auf. Zu ihnen gehört Sopron. Diese auch musikalisch bedeutsame historische Stätte besitzt die älteste Orgel Ungarns, 1633 wahrscheinlich von einem Wiener Orgelbaumeister errichtet. Der Autor des Plattentextes, J. Soproni, hat sie 1957 restauriert und erweitert. Die Orgel hat dabei ihren Klangcharakter nicht verloren; ihr weichabgerundeter, verschmelzender Klang besitzt viel Klarheit und farbliche Eindeutigkeit. Die Platte hat die technische Qualität, dies zu verdeutlichen. Der junge Lehotka spielt die Bachschen Werke (bis auf ein bläßlich geratenes Pastorale) orgelgerecht und mit unaufdringlich-kultivierter Spielfreude. Höhepunkt der Aufnahme ist die funkelnde, sehr musikalische und engagierte Interpretation von BWV 565. Bachspiel in Ungarn scheint noch nicht von des Gedanken Blässe angekränkelt zu sein.
harmonia mundi bietet diesmal statt einer gleichnamigen Kassette nur eine „Anlock-Platte". Zehn europäische Orgeln und zehn Komponisten aus Deutschland, Spanien, Italien und Frankreich in geschlossenen Werken geben — bei guter Technik — einen interessanten Querschnitt, der die bloße Information über das Firmenrepertoire überschreitet.
(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch.B.

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Sonaten für obligates Klavier und Violine: h-moll, A-dur, E-dur, c-moll, f-moll, G-dur BWV 1014-1019

Helmut Walcha, Cembalo; Henryk Szeryng, Violine

Philips S-C 71 AX 223 (2 LP) 50.- DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Szeryngs gradliniger, schlanker Geigenton gleitet durch die sechs Violinsonaten Bachs, ohne sich unzukömmlich zu verbreitern oder nach stilwidrigen Ausdrucksaufladungen zu suchen. Er paßt sich dadurch ideal dem extrem modulationslosen, ‚gestochenen' Cembaloklang an, nimmt jedoch zugleich in Kauf, dem emotionssüchtigen Hörer keinen Schritt entgegenzukommen. Was Szeryng und Walcha darstellen, ist mehr der Notentext als ihr eigener Kommentar dazu; ihr Musizieren kommt aus dem Bewußtsein, daß Bachs Schreibweise schon als ein kaum zu überbietender Extrakt von Musik anzusehen ist, daher Note für Note ernst zu nehmen, aber keinesfalls mit eigenen Zutaten zu versehen, weil sie mehr verstellen als helfen würden.
Deshalb eignet sich diese Gesamtaufnahme der „6 Suonate a Violino solo e Cembalo certato", bei der aus denselben Motiven auf ein stützendes Continuo-Instrument (Cello oder Gambe) verzichtet wurde, ausgezeichnet zum mehrmaligen Hören; dabei wird man in das Wesen dieser Bach'schen Sonaten eindringen können – ihre das Barock summierende Funktion erkennen –, ohne die Interpretation jemals als eine störende, gar absorbierende Zwischenschicht zu empfinden. Lediglich ein paar bogentechnisch bedingte Akzentuierungen in langsamen Sätzen, wenn nach langem Halteton eine kurze Phrase oder ein Einwurf folgen, erinnert bei der Konzentration auf das Komponierte noch an die Vermittlung durch Spieler und ihre eigenen Probleme. So sehr treten die Interpreten hinter die Werke zurück und so sehr fordert ihre Darstellung den Hörer zu eigener Aktivität heraus. – Bei der Aufnahme ist es gelungen, die ungleichen Instrumente auf eine Ebene zu holen, so daß sie sich zwar nicht mischen (was unmöglich wäre), aber gegenseitig durchdringen, wie eine Kombination aus zwei gänzlich verschiedenen Materialien (einem bildbar weichen und einem hart metallischen) erscheinen. (6 v C Leak Sandwich) U.D.

Georg Friedrich Händel (1685-1759)

Flöten- und Oboensonaten

1. Sechs Triosonaten für zwei Oboen, Fagott und Cembalo (Die Hallischen Triosonaten): Nr. 1 in B-dur / Nr. 2 in d-moll / Nr. 3 in Es-dur / Nr. 4 in F-dur / Nr. 5 in G-dur / Nr. 6 in D-dur

Michel Piguet und Heinrich Haas, Oboe; Walter Stiftner, Fagott; Eduard Müller, Cembalo

DG Archiv 2533 045 25.— DM

2. Sonaten für Blockflöte und Basso continuo: in g-moll, op. 1 Nr. 2 / in a-moll, op. 1 Nr. 4 / in C-dur, op. 1 Nr. 7 / in F-dur, op. 1 Nr. 11 und Sonaten für Blockflöte und Basso continuo: Nr. 1 in B-dur / Nr. 2 in d-moll und Sonaten für Oboe und Basso continuo: in c-moll, op. 1 Nr. 6 / in B-dur

Michel Piguet, Blockflöte und Oboe; Michael Jappe, Gambe; Lionel Rogg, Cembalo; Walter Stiftner, Fagott

Electrola 1 C 163-29 031/2 42.— DM
in Subskription 29.— DM

3. Vier Sonaten für Blockflöte: in g-moll, op. 1 Nr. 2 / in a-moll, op. 1 Nr. 4 / in C-dur, op. 1 Nr. 7 / in F-dur, op. 1 Nr. 11

Hans-Martin Linde, Blockflöte; August Wenzinger, Viola da gamba; Gustav Leonhardt, Cembalo

harmonia mundi HM 30 181 L 16.— DM

4. Die Sonaten für Querflöte: in e-moll, op. 1 Nr. 1a / in e-moll, op. 1 Nr. 1b / in G-dur, op. 1 Nr. 5 / in h-moll, op. 1 Nr. 9 / in D-dur / Hallenser Sonaten: Nr. 1 in a-moll, Nr. 2 in e-moll, Nr. 3 in h-moll

Peter-Lukas Graf, Flöte; Manfred Sax, Fagott; Jörg Ewald Dähler, Cembalo

Claves * LP 30-238/9 35.- SFR

5. Musik für Flöte und Laute: G. F. Händel (1685—1759): Sonate in a-moll, op. 1 Nr. 4, für Blockflöte und Gitarre + G. Ph. Telemann (1681—1767): Sonate für Blockflöte und Gitarre in F-dur aus „Der getreue Musikmeister" + J. S. Bach (1685-1750): Präludium in c-moll, BWV 999, und Fuge in g-moll, BWV 1000, für Laute solo + J. Dowland (1562—1626): „The King of Denmark's Galliard" für Blockflöte und Laute + J. J. van Eyck (1590—1657): Variationen über Dowlands „Flow my tears" für Blockflöte und Laute / Variationen für Blockflöte solo + Anonym: Divisions upon an Italian Ground für Blockflöte und Gitarre / Greensleeves to a Ground für Blockflöte und Gitarre

Hans-Martin Linde, Blockflöte; Konrad Ragossnig, Laute und Gitarre

harmonia mundi HM 30 327 I 19.- DM

	1.	2.	3.	4.	5.
Interpretation:	10	10	7	9	8
Repertoirewert:	9	8	4	8	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9	10	7	8	9
Oberfläche:	9	9	9	9	9

* Zu beziehen im Claves Verlag, Postfach, CH—3601 Thun

Zur Vermeidung von Verwirrung – weder der Bielefelder noch der Schwann-Katalog sind dabei eine Hilfe – muß man einmal die Bläsersonaten Händels zusammenstellen: In der berühmten Sonaten-Sammlung seines op. 1 sind 15 sog. Solos enthalten, von denen sechs (Nr. 3, 10, 12, 13, 14 und 15) für die Violine, zwei (Nr. 6 und 8) für die Oboe und sieben (Nr. 1, 2, 4, 5, 7, 9 und 11) für die Flöte – genauer: vier (Nr. 2, 4, 7 und 11) für die Blockflöte und drei (Nr. 1, 5 und 9) für die Querflöte – bestimmt sind; von der Querflötensonate op. 1 Nr. 1 existieren zwei Fassungen (Nr. 1a und 1b). Daneben gibt es die erst in unserem Jahrhundert entdeckten Sonaten: einmal die sog. Hallenser oder Hallischen Sonaten, Werke Händels aus seiner Jugendzeit in Halle, und zwar drei „Solos" für Querflöte (Nr. 1 in a, Nr. 2 in e, Nr. 3 in h) und sechs Triosonaten für zwei Oboen und Continuo; zum anderen in der englischen Fitzwilliam-Sammlung aufgefundene Sonaten, nämlich drei Blockflötensonaten (Nr. 1 in B, Nr. 2 in d, Nr. 3 in d) und eine Oboensonate – von diesen Flötensonaten ist die zweite in ihrer Echtheit bestritten und die dritte eine Transposition der Sonate op. 1 Nr. 9. Schließlich gibt es noch eine in einer besonderen Handschrift

überlieferte Querflötensonate in D-dur, deren Echtheit ebenfalls angezweifelt wird. Dieses Bild wird dadurch etwas unübersichtlich, weil zahlreiche Sonatensätze aus op. 1 mit anderen Teilen dieser Sammlung oder überhaupt mit Stücken aus anderen Werken Händels ganz oder zum Teil übereinstimmen (so etwa findet sich derselbe Adagiosatz in den Sonaten op. 1 Nr. 5 und Nr. 7, zwei Sätze der Hallenser Sonate Nr. 2 kehren in der Oboensonate op. 1 Nr. 8 wieder, die ganze Sonate op. 1 Nr. 11 entspricht dem Orgelkonzert Nr. 5 – und diese Aufzählung läßt sich fortsetzen!).

In der Weihnachtsplattenschwemme des letzten Jahres erschienen nun auch einige Neuaufnahmen Händelscher Bläsersonaten, die mehr oder minder großes Interesse verdienen. Eine Plattenpremiere bietet die Archivserie der DGG mit den sechs Hallischen Triosonaten in einer exemplarischen Wiedergabe durch die Oboisten Michel Piguet und Heinrich Haas mit einem durch den Cembalisten Eduard Müller und dem Fagottisten Walter Stiftner gebildeten Continuopart; die Stücke des etwa 18jährigen Händel wurden mit echten alten Instrumenten und in einem vorzüglichen homogenen Raumklang eingespielt, die Interpretation besticht durch einen äußerst schmeichelhaften, in seinem ungewohnten Timbre dennoch warmen und bei aller Fremdartigkeit faszinierenden Oboenklang, durch eine großartige Gleichwertigkeit der drei Bläserstimmen, die sich auf dem Hintergrund eines vollen Cembaloklangs (bar jeden Gezirpes) ebenso kontrastreich wie homogen ausbreiten, und durch eine unbekümmerte Frische, die ungeachtet aller technischen Schwierigkeiten mitreißend wirkt und das Ohr des Zuhörers beide Plattenseiten lang mühelos gefangenhält.

Zwei Namen aus der Archiv-Platte erscheinen in der Electrola-Kassette wieder, die alle Blockflöten- und zwei Oboensonaten Händels zusammenfaßt, also die Sonaten op. 1 Nr. 2, 4, 7 und 11, die drei Fitzwilliam-Blockflötensonaten und die beiden Sonaten op. 1 Nr. 6 und Fitzwilliam in D-dur für Oboe – wohl aus Platzmangel fehlt zur Vollständigkeit die dritte Oboensonate op. 1 Nr. 8. Michel Piguet spielt hier sowohl die Blockflöte als auch die Oboe und benutzt wiederum echte alte Instrumente aus dem frühen 18. Jahrhundert, Walter Stiftner übernimmt mit einem gleichfalls historischen Element auch hier die Verstärkung der Baßstimme in allen Fitzwilliam- und in der zweiten Oboensonate, während die vier Blockflötensonaten aus op. 1 als Baßstimmenverstärkung eine Gambe zugesellt erhielten. Die Darstellung aller Stücke ist hier noch ein ganzes Quantum lebendiger und forscher, zumal Lionel Rogg auf einem gleichfalls historischen, äußerst voll klingenden Cembalo geradezu fulminant zupackt und außerdem die Klangpräsenz dieser Einspielung diejenige der Archivaufnahme noch übertrifft, dabei aber der räumliche Eindruck so überzeugend wirkt, daß man mitten unter den Spielern zu sitzen glaubt (kann man das quadrophonisch überhaupt noch verbessern?), ohne daß darunter die Einheitlichkeit des Klangbildes leidet. An Intensität und Klangschönheit der Darstellung der authentischen Blockflötensonaten wird diese Electrola-Kassette derzeit und wohl auch noch in einiger Zukunft von einer Konkurrenzaufnahme kaum übertroffen, und die beiden Oboensonaten stellen eine nicht minder wertvolle, wenn auch nicht ganz vollständige Bereicherung dar, die sich durch die Philips-Platte 839 786 LY vorteilhaft ergänzen läßt, auf der Heinz Holliger alle drei Oboensonaten Händels in einer beispielhaften Interpretation (vgl. Heft 4/70, S. 278), wenn auch mit modernem Instrument, eingespielt hat.

Im Vergleich zur ersten Platte der Electrola-Kassette fällt die HM-Aufnahme derselben vier Blockflötensonaten (op. 1 Nr. 2, 4, 7 und 11) mit Hans-Martin Linde um einiges ab: Das Klangbild ist weit weniger präsent, das Cembalo wirkt konturenarm – wo bei Rogg auch die kleinste Verzierung der rechten Hand in allen Einzelheiten deutlich erkennbar bleibt, ist bei Leonhardt vieles hintergründig verwischt, was sogar Absicht sein mag, wo man eher Pastell- als Freskomalerei als Grundlage des Klangbildes wünscht. Das HM-Ensemble spielt überdies noch insgesamt beherrschter, neutraler und mit einem gewissen inneren Abstand zur Materie, was gegenüber dem fast heftigen Engagement der Electrola-Spieler etwas zu brav und unbeteiligt wirkt; die aus der verschiedenen Stimmung der alten bei Electrola benutzten und der neuen bei HM angewandten Instrumente herrührende Unterschiedlichkeit des Klangbilds – dort wärmer und sonorer, hier glatter und polierter wirkend – verstärkt diesen Eindruck noch.

Auf zwei Platten des Schweizer Claves-Verlags hat Peter Lukas Graf die Querflötensonaten Händels – also op. 1 Nr. 1 (in beiden Versionen) – 5 und 9 und Hallenser Nr. 1, 2 und 3 sowie die unsichere D-dur-Sonate – mit dem Cembalisten Jörg Ewald Dähler und dem die Continuo-Baßstimme mit einem Fagott verstärkenden Manfred Sax unter der künstlerischen Aufnahmeleitung von Prof. Jakob Stämpfli – des bei uns vor allem aus dem Bach-Kantaten-Werk der Erato bekannten Bassisten – vor kurzem eingespielt. Diese äußerst lobenswerte Aufnahme besticht durch einige Vorzüge: Die Interpreten benutzen moderne Instrumente, die in einer ausgezeichneten (Kirchen-)Akustik – ohne zu viel Raumanteil, dennoch mit angenehmem Nachhall (wobei vielleicht das Cembalo an einzelnen Stellen in der Mitte des Raumes etwas zu stark in den Hintergrund gerät und die beiden Bläser dabei ein wenig zu weit nach den beiden Seiten auseinanderrükken) – der Verlauf der Stimmen deutlich verfolgbar machen; die Darstellung wirkt frisch und spontan, trifft aber eine dem Charakter der flexibleren Querflöte angemessenere, wohltuend beherrschte und kühle Note, ohne dabei zu verbergen, daß die Interpreten die Materie in besonderem Maße geistig verarbeitet haben. Das zeigt sich vor allem an der mustergültigen Beachtung des lange unbeachteten ungeschriebenen Gesetzes barocker Kompositions- und Interpretationstechnik, daß der ausführende Interpret jede Eintönigkeit und Gleichförmigkeit eines Stückes durch eigene Verzierungen zu vermeiden habe, die ihm auch die Möglichkeit geben, seine Phantasie und seine Kunstfertigkeit zu beweisen. In den letzten Jahren wurde – vor allem in England – in steigendem Maße darauf geachtet, diesen alten Brauch wieder zu beleben, was etwa in der Messias-Aufnahme unter Mackerras (bei uns nicht im Katalog) einen ersten eindrucksvollen Höhepunkt erreichte. Keine Aufnahme der letzten Jahre hat mir überzeugender bewiesen, welche Lebendigkeit Altgewohntes erfahren kann, wenn aufgrund genauer Stilkenntnis und mit geschultem Stilempfinden solche phantasiereichen und oft technisch recht diffizilen Ausschmückungen die glückliche Mitte lebendiger Veränderung ohne verfremdende Verfälschung eines Stücks erreichen. Diese Schweizer Aufnahme bietet hierbei geradezu ein Lehrbeispiel, wenn sie die zwei Versionen der Sonate op. 1 Nr. 1 – deren Einleitung und vierter Allegro-Satz miteinander identisch sind – einander gegenüberstellt: im einen Fall wird die Einleitung als Grave im Stile barocker Ouvertüren mit stark punktiertem Zeitmaß feierlich-gravitätisch, im anderen Falle als flüssiges Larghetto liebenswürdig-behend dargestellt: es entstehen zwei völlig verschiedene eigenwertige Stücke, und das gilt auch für den Allegrosatz beider Stücke. Zwar haben auch die Interpreten der bereits erwähnten Aufnahmen solche Ausschmückungen und Verzierungen vorgenommen – am wenigsten allerdings in der HM-Einspielung –, aber nirgends trägt dies in solchem Maße zur Belebung der Interpretation bei wie hier, was noch deutlicher ein Vergleich mit der Erato-Aufnahme (STE 50 208/9) mit zehn Händelschen Flötensonaten, interpretiert durch Rampal / Veyron-Lacroix, erkennen läßt: dort wird zwar in unerhört virtuosbrillanter Weise, aber ohne Rücksicht auf historische Stilgesetze (auch ohne Baßverstärkung) munter und hinreißend drauflosgespielt, langsame Sätze werden schmeichelhaft und innig bis zur Neige ausgekostet – und dennoch geht vieles an Farbigkeit und Eindringlichkeit der Aussage verloren, was nur in solcher, von den Schweizern musterhaft demonstrierten Darstellungsart auszuschöpfen ist.

Die letzte Aufnahme dieser Besprechung, diejenige für Blockflöte und Gitarre oder Laute, ist wegen ihrer originellen Besetzung eine Besonderheit. Wie eine Gegenüberstellung der auch auf dieser Platte eingespielten Händelsonate op. 1 Nr. 4 mit einer der vorstehenden Interpretationen zeigt, ist durch den Austausch des Continuoinstruments – das hier ohne Baßverstärkung bleibt – zwar für die Verständlichkeit des musikalischen Ablaufs nichts gewonnen, viel aber für den Klangreiz außerhalb des Gewohnten. Das gilt auch für die Telemann-Sonate aus dem „Musikmeister", die in diesem neuen Gewand ein fast exotisches Air erhält. Hans-Martin Linde erläutert auf der Plattenhülle recht ausführlich, welche Rolle die Gitarre und die Laute in früher Zeit – und dies vor allem als Blockflötenpartner – spielten; die zur Erläuterung geschickt ausgewählten Stücke überspannen einen weiten Zeitraum vom frühen 17. bis zum späten 18. Jahrhundert; vor allem die mit Laute begleiteten Blockflötenstücke Dowlands und van Eycks sind ebenso wie die mit Gitarre begleiteten Variationen über das berühmte „Greensleeves" und ein anderes zeitgenössisches Thema teilweise nach alten Praktiken bearbeitete eindrucksvolle Beispiele einer anmutigen volksverbundenen Musizierlust vergangener Zeit. Zur Auflokkerung wurden auf der A-Seite der Platte Gitarrenfassungen der Bachstücke BWV 999 und 1000 und auf der B-Seite vier Solo-Variationen für verschiedene Blockflöten aus der Feder van Eycks eingefügt. Die vor allem in den alten Stücken gelungene Darstellung der beiden Meisterinterpreten macht diese Platte zu einer interessanten Anthologie des Besonderen; Fertigung und Aufnahmetechnik sind einwandfrei.

(6 SME q Heco 250/8 und Superex-St-Pro)
D.St.

Johann Christian Bach (1735–1782)

Klavierkonzerte G-dur (op. 7, 6);
C-dur (op. 13, 1); F-dur (op. 13, 3);
Es-dur (op. 13, 6)

Ingrid Haebler, Hammerklavier; Capella Academica Wien, Leitung Eduard Melkus

Philips 6500 041 — 25.– DM

Interpretation:	5
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Die verbreitete, als Pauschalurteil schlichtweg unsinnige Annahme, die älteren Musikinstrumente seien nur embryonale Vorläufer der modernen, bedarf sogar im Falle des Hammerklaviers, in dessen Konstruktion die typischsten Eigenschaften des momernen Klaviers keimhaft angelegt sind, der Differenzierung. Die Möglichkeit des kontinuierlichen Übergangs zwischen „piano" und „forte" schlug sich zwar gleich in den ersten Kompositionen nieder, die für dieses Instrument geschrieben wurden – zu ihnen gehören auch die Klavierkonzerte von Johann Christian Bach, der 1768 dem Londoner Publikum ein Hammerklavier erstmalig in einem öffentlichen Konzert vorstellte; es wäre jedoch absurd, dem Londoner Bach ähnliche Intentionen auf eine Erweiterung der klanglichen Möglichkeiten zu unterstellen wie etwa dem 35 Jahre jüngeren Beethoven. Die englischen Hammerklaviertypen des Jahres 1777, in dem die Konzerte op. 13 entstanden, waren trotz der Hammermechanik noch merklich am „nonlegato" des Cembalos orientiert. Dieser Klang ist nun nicht als zeitbedingtes und deshalb nebensächliches Accessoire zu werten, sondern als strukturprägendes Element.

Bachs Klavierkonzerte stellen daher den heutigen Interpreten vor ein doppeltes Problem. Kompositorisch bilden sie den Übergang von der italienischen, spielerisch-figurativen Satztechnik zum Klavierstil Mozarts. Sie fordern also einerseits in ihrer reichen Ornamentik den prägnanten, stechenden Einzelton und zielen andererseits in ihrer thematischen Entfaltung auf einen dynamisch schattierbaren Anschlag. Die Benutzung eines modernen Klaviers bedeutet also einen ähnlichen Kompromiß wie die eines Cembalos. Adäquat wäre eben ein Hammerklavier, aber nicht ein beliebiges, sondern eines, das tatsächlich beiden Klangphänomenen Rechnung trägt. Leider erfüllt das Instrument der Philips-Einspielung, bei dem es sich um die – wenig geglückte – Nachkonstruktion eines süddeutschen Instrumententyps aus der Zeit um 1785 handelt, diese Forderungen nur sehr unbefriedigend. Im Unterschied etwa zum (restaurierten Original-)Instrument, mit dem Jörg Demus verschiedene Kompositionen bei harmonia mundi aufgenommen hat, klingt der von Ingrid Haebler gespielte Hammerflügel im Einzelton viel weicher und weniger artikuliert. Darüber hinaus kann man ihn dynamisch offensichtlich nur schwer unter Kontrolle bringen; und zwischen den verschiedenen Tonlagen fallen die klangfarblichen Registerbrüche besonders unangenehm ins Ohr. Der Flügel erinnert eher an ein renovierbedürftiges Klavier neuerer Bauart als an ein trotz aller dynamischen Begrenzung gediegenes und in sich stimmiges Instrument älterer Prägung.

Diesem Klangeindruck wirkt auch Ingrid Haeblers insgesamt zwar gewissenhaftes, aber doch recht zurückhaltendes, von keiner sonderlichen Inspiration getragenes Spiel nicht entgegen. Muß man ihr zugute halten, daß die Umstellung auf das historische Instrument eine grundlegende Modifizierung des Anschlags erforderte, so dürfte einer farbigeren Phrasierung nicht nur die Tücke des Objekts im Wege gestanden haben. Immerhin liegt das spieltechnische Niveau der Capella Academica noch beträchtlich unter dem der Pianistin. Der Mangel an Präzision und einfühlsamer Musikalität weist nahezu in jedem Takt auf eine deutliche Distanz zu den etablierten „historischen" Orchestern.

Der Kauf der Platte lohnt sich daher nur wegen der – unbedingt hörenswerten – Kompositionen, von denen die Konzerte aus op. 13 hier zum ersten Mal im Handel erscheinen. Ihre thematische Vielfalt und die motivische Verschmolzenheit zwischen dem phantasievoll behandelten Soloinstrument und dem Orchester wurden dem konzertanten Stil der Folgezeit zum unmittelbaren, nur von wenigen wieder erreichten Vorbild.

Der Gesamtaufbau verrät allerdings eine noch experimentierfreudige formale Unentschlossenheit. So fehlt es an der Ausformung prägnanter Perioden; und die äußere Unterteilung schwankt zwischen Zwei- und Dreisätzigkeit. Im Detail jedoch tragen Bachs Klavierkonzerte geradezu verwechselbar Mozartsche Züge.

(3 b Tel. opus studio 2650 / Tel. WB 16 H)

W.Sch.F.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Konzert für Fagott und Orchester
B-dur KV 191

Antonio Vivaldi (ca. 1678–1741)

Concerti für Fagott und Streichorchester F-dur (op. 45 Nr. 5) und d-moll (op. 45 Nr. 7)

Valerij Popow, Fagott
Das Kammerorchester des Moskauer Konservatoriums, Dirigent Michail Terian

MELODIA eurodisc 80020 KK — 21.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

In die ohnehin schon unübersichtliche Menge der etwa 450 Vivaldi-Konzerte trägt die heutige Editionspraxis noch zusätzliche Verwirrung hinein, indem sie die Werke willkürlich unter der Fanna- (F), der Pincherle- (PV) oder der opus-Numerierung registriert. Wäre die Einigung auf ein allgemein verbindliches Verzeichnis besonders für Gattungen vonnöten, zu denen Vivaldi eine Vielzahl von Werken geschrieben hat, so kommt im Falle der 38 Fagottkonzerte noch hinzu, daß etwa 20 unter ihnen in den dem Instrument angemessensten Tonarten stehen: F-dur und C-dur. Um Verwechslungen zu begegnen, sei daher erwähnt, daß die beiden hier (erstmalig) eingespielten Konzerte bei Fanna unter F. VIII Nr. 8 (op. 45 Nr. 5) bzw. F. VIII Nr. 5 (op. 45 Nr. 7) geführt werden.

Dank ihrer plastischen Melodik und der geistreichen Kontrastierung von Solo- und Orchesterspiel zählen beide Konzerte zu den gefälligeren und zugleich originelleren Arbeiten aus dem verschiedentlich doch sehr schematischen Einerlei des Vivaldischen Oeuvres. Der starke Affektgehalt und der auf die Eigenheiten des Instruments zugeschnittene Solopart werden von Valerij Popow und dem Kammerorchester des Moskauer Konservatoriums beherzt und mit stilistischem Geschmack nachgezeichnet, wenn das Orchester sich auch mehr durch unbekümmerte Musizierlaune als durch übertriebenes Feingefühl und spieltechnisches Raffinement leiten läßt. Das Spiel des Solisten klingt mühelos, besticht durch klangfarbliche Homogenität, durch eine grundsolide Legatotechnik, durch sinnfällige Phrasierung und sichere Virtuosität. Beide Mittelsätze werden ein wenig schnell, vor allem aber zu nüchtern vorgetragen.

Diese noble Zurückhaltung kehrt Popow in Mozarts Konzert noch stärker hervor. Er leistet sich keine Eskapaden und ist stets auf schöne Tongebung und klangliche Ausgewogenheit bedacht. Ein Meister seines Instruments, dem exaltierte Dynamik fremd ist, dem niemals ein Ton aus der Rolle fällt und dessen Spiel daher ein wenig zu Sterilität gefriert.

(3 b Tel. opus studio 2650 / Tel. WB 16 H)

W.Sch.F.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Serenade Nr. 9 D-dur KV 320 (Posthorn-Serenade); Serenade Nr. 6 D-dur KV 239 (Serenata notturna)

Berliner Philharmoniker, Dirigent Karl Böhm

DGG 2530 082 — 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Wenn die DG nach den in diesem Genre nicht sonderlich erfreulichen Erfahrungen mit Karajan ihre Berliner Einspielungen von Mozarts Serenaden und Divertimentis nunmehr mit Böhm fortsetzt, so ist sie zweifellos gut beraten. Wenn schon „philharmonische" Wiedergaben dieser so unphilharmonischen Musik, dann – die große Gesamtaufnahme der Mozart-Sinfonien zeigte es – ist der geschmeidig und feurig, aber unmanieriert und schlank musizierende Böhm der richtige Mann. Man braucht nur einmal die Karajan-Platte mit der Kleinen Nachtmusik und dem B-dur-Divertimento KV 287 neben diese Böhm-Produktion zu stellen, um diesen Sachverhalt zu erkennen.

Beide Serenaden stellen ein konzertierendes Ensemble gegen das Orchestertutti, die eine ein Streichquartett (mit Kontrabaß anstelle des Violoncellos), die andere ein Bläseroktett von je zwei Flöten, Oboen, Fagotten und Hörnern. In der Behandlung dieser konzertierenden Gruppen, vor allem der Bläsergruppe, durch Böhm sieht der Rezensent den einzigen, allerdings schwerwiegenden Einwand gegen die Wiedergaben. Festklebend an der philharmonischen Sitzordnung, in der die Bläser halt „hinten" sitzen, klingt das konzertierende Bläseroktett in den Mittelsätzen von KV 320 fast wie ein Fernorchester. Das, was solistisch gegen das Tutti gestellt sein will – das ist doch wohl Mozarts kompositorische Absicht – erklingt als hintere Gruppe eines Sinfonieorchesters. Damit verlieren das Concertante, das Rondeau und das Andantino der Posthornserenade viel von ihrer konzertanten Spannung, sie dämmern ein wenig in wohlig-romantischer Klangschönheit dahin. Dem Streichquartett in der Serenata notturna ergeht es besser: die Konzermeister sitzen halt „vorne". Allerdings scheinen sich Spierer, Maas und Kirchner um einen kleinen Ton zu bemühen, wohl mit Rücksicht auf den klangschwachen Kontrabaß. Das befriedigt im

Menuett nicht ganz, jedoch ist, aufs Ganze gesehen, die Klangrelation zwischen Solisten und Tutti weit besser als im Falle der Posthornserenade.
Sieht man von dieser Problematik ab, so macht die Platte Freude. Böhm musiziert den streitbaren, von dynamischen Kontrasten geprägten Kopfsatz der Posthornserenade feurig und kraftvoll aus und kehrt, sorgsam die Symmetrie wahrend, im Finale-Presto zu diesem sinfonischen Duktus zurück. Zwischen diesen Eckpfeilern baut er die kunstvolle Bogen-Architektur – außen je ein Menuett, in der Mitte die drei konzertierenden Sätze – überaus harmonisch auf. Ähnliches gilt für die dreisätzige Serenata notturna. Das Ganze hat federnde Eleganz, rhythmische Geschmeidigkeit und blühende Klanglichkeit. Die Platte klingt so ausgewogen, wie man es von den Erzeugnissen der DG, sofern sie nicht dem plüschigen Karajan-sound huldigen, gewohnt ist: nicht outriert brillant, aber sehr natürlich und in allen Lagen harmonisch.
(3 b M Heco 230/8) A.B.

Franz Schubert (1797–1828)

Quartett G-dur für Flöte, Gitarre, Viola und Violoncello D. 96

Fernando Sor (1780–1839)

Menuette op. 25, op. 11 Nr. 5, op. 11 Nr. 1, op. 11 Nr. 2, op. 11 Nr. 6, op. 22; Concierto in D (Andante und Allegro) op. 14.
László Szendrey-Karper, Gitarre; Zoltán Jeney, Flöte; Pál Lukács, Viola; Ede Banda, Violoncello

Hungaroton LPX 11452 mono 21.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Schuberts wenig bekanntes, erst 1918 auf dem Dachboden eines Hauses in Zell am See wiedergefundenes Quartett für Flöte, Gitarre, Viola und Violoncello gehört, wie das große Oktett, zu den Kammermusikwerken des Komponisten, in denen der Divertimento-Geist ein letztes Mal fröhliche Urstände feiert. Das Manuskript war nicht ganz vollständig, es fehlte der Schluß des Variationen-Finale, und so ist, trotz Kinskys Ergänzungsversuch, das Werk formal nicht recht im Gleichgewicht. Dennoch handelt es sich um ein überaus reizvolles Stück, das die verschiedensten Elemente, die es bestimmen: Sonate, ungarische Zymbalmusik, romantische Kantabilität, steirische Volksmusik, zu einem Ganzen amalgamiert, das halt nur von Schubert sein kann.
Die vier Budapester Solisten musizieren sensibel und locker, lediglich der an sich sehr gute Flötist schiebt sich stellenweise klanglich zu sehr in den Vordergrund. Der Gitarre sind keine virtuosen Aufgaben gestellt, wohl aber dem Violoncello. Ede Banda löst sie mit Bravour, wie er sich denn auch in dem schönen Lento-Satz durch edle Kantabilität seines Spiels auszeichnet. Insgesamt werden die Farbvaleurs des Stückes liebevoll ausmusiziert.
Der Rest der Platte gehört dem Gitarrenvirtuosen László Szendrey-Karper, Professor an der Budapester Hochschule und Träger des Liszt-Preises 1962. Die ein wenig ermüdende Folge der Sor-Menuette spielt er unprätentiös, aber temperamentvoll. Das Allegro mit Andante-Introduktion op. 14 von Sor legt er ein wenig zu stark auf „Dramatik" hin an: er spielt es mit schweren Baß-Akzenten, aber auch mit einem Hang zu Schwerfälligkeit. Das macht ein Julian Bream auf seiner RCA-Platte „Classic Guitar" wesentlich lebendiger, brillanter und eleganter. Somit liegt der Reiz der Platte weit mehr in der Schubert-Wiedergabe als in den Solostücken, die gute, aber keine überragende Gitarrenkunst bieten.
Die Aufnahmen von 1962 klingen sauber und direkt, die Fertigung ist gut.
(3 b M Heco B 230/8) A. B.

Max Reger (1873–1916)

1) Orgelwerke Teil V

Vier Präludien und Fugen op. 85 · Präludium und Fuge fis-moll · Präludium und Fuge gis-moll

Heinz Lohmann an der Peter-Orgel der Ev. Stadtkirche Wermelskirchen im Rheinland

Da Camera Magna SM 93 228 25.– DM

2) Kleine Sonate für Violine und Klavier d-moll op. 103 B Nr. 1 · Sonate c-moll für Violine und Klavier c-moll op. 139

Stanley Weiner, Violine, Giselle de Moulin, Klavier

Da Camera Magna SM 93 309 25.– DM

3) Drei Suiten für Violoncello allein op. 131c

Zoltan Racz, Violoncello

Da Camera Magna SM 93 708 25.– DM

	1)	2)	3)
Interpretation:	8–9	8–9	8–9
Repertoirewert:	9	7	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8	7	8
Oberfläche:	8	7	8

Der fünfte Teil der Lohmannschen Orgelwerkeinspielung ist dem mittelgroßen Paartyp Präludium - Fuge bei Reger gewidmet. Architektur und fließender Zusammenhang werden in gleicher Stärke stets klar und übersichtlich gestaltet. Ein Mikrokosmos dieses Kompositionstyps mit Regerschen Mitteln ersteht in differenzierter Ausgeglichenheit, ein „klassischer" Reger, „altmeisterlich" gespielt. Dieser intime Charakter geht auch nicht bei der exotischen Klangpracht des gis-moll-Werks verloren. Reger gibt hier eindrucksvolle Beispiele für Fortschritt aus lebendiger Tradition. Die vergleichsweise geringe Gesamtspielzeit gibt gute technische Möglichkeiten. Die dreimanualige Orgel von 1969 zeichnet sich durch farbkräftige Registrierungsmöglichkeiten aus.
Kammermusik ist heute ein schwieriges Kapitel, musikalisch anspruchsvolle Hausmusik nicht minder. Am schwersten findet jedoch ihr spätbürgerlicher Ausdruck mit seiner verschleiernden Kompliziertheit Zugang; ihre Lebenskraft ist isoliert, zirkelhaft. Auch Regers reiches Schaffen auf diesem Gebiet bleibt davon nicht verschont. Ihre Atmosphäre, ebenso intim wie öffentlich, ist schwer zu treffen. Um so erfreulicher sind die angezeigten Produktionen, sie machen jene Problematik erheblich unglaubwürdig und vielleicht von neuem fragwürdig. Die einfache, natürliche und dabei noble Tongebung verbindet sich bereits in der kleinen d-moll-Sonate mit wachsam reagierender geistiger Spannung, die über alle Sätze hinwegreicht. Vollkommenes Zusammenspiel bedeutet Weiner und de Moulin Bestätigung der Rolle des eigenen Instruments bei voller Ausgewogenheit. Dies alles wiederholt sich in der großen Sonate, die Plastizität des architektonischen Baues wird organisch aus Spannungswechseln entwickelt und dabei entsprechend dem Satzcharakter bzw. dessen kompositorischen Prinzipien geschärft oder verinnerlicht. Die Tempi sind ebenfalls von hier her gewonnen und ermöglichen so jene klare und doch diskrete Darstellung ihrer musikalischen Gefühlswelt. Die Platte mußte diesmal 50 Prozent mehr Zeit bewältigen als die Orgelplatte. Die Einspielung ist leider recht leise, die Wiedergabe etwas bläßlich, auch Knackser sind da.
Eine mittlere Zeit benötigen die drei Solo-Suiten für Cello aus dem Jahre 1915. Das Instrument ist gut eingefangen, selbst die Griffe des Spielers werden dort hörbar, wo sie auch im Konzertsaal zu hören sind. Aufschlußreich, die ganze Werkgruppe op. 131 sich dabei zu vergegenwärtigen: Auf 6 Präludien und Fugen für Violoncello allein folgen 3 Duos als Kanons und Fugen für zwei Violoncelli. Den 3 Cellosuiten werden dann 3 für Bratsche entgegengesetzt. Stilistisch ausgereift erleben wir die Vermählung von „bachisch" und „romantisch", von barockisierender Figuration, harmoniegesättigter romantischer Melodik und klassischem Formbewußtsein. Der Formungsreichtum ist immens, jede Suite ist neuer Prototyp, jeder Satztyp eine Neugeburt. Auch Zoltan Rasz spielt einen ausgeglichenen, klar geformten Reger. Intensiv, großbögig, den einmal angeschlagenen Ton beibehaltend, gewinnt er wie Weiner und de Moulin Regersche Kammermusik in den Bereich des allgemeinen Erlebbaren zurück.
(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch.B.

Arnold Schönberg (1874–1951)

Verklärte Nacht op. 4 (Fassung für Streichorchester)

Richard Wagner (1813–1883)

Siegfried-Idyll

Paul Hindemith (1895–1963)

Trauermusik für Viola und Streicher

English Chamber Orchestra, Leitung Daniel Barenboim

EMI (Electrola) 1 C 063 - 00 353 21.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	7

Pathos und Expressivität von Schönbergs „Verklärter Nacht" – deutlich dem Werk eines 25jährigen – sind für Barenboim der geeignete Anlaß, mit dem English Chamber Orchestra sonoren Streicherklang von Dvořákscher Üppigkeit und Tschaikowskyscher Breite zu erzeugen. Das heißt, die Tempi werden eher verdehnt als im Sinne einer Straffung der lyrisch-dramatischen Traumbilder eines spätromantischen Jünglings vorangetrieben und in nervigerer Spannung gehalten. Barenboim lädt im übrigen das programmatische Seelengemälde mit viel Gefühlsdunst und Empfindungsschwere auf, spart auch bei Wagners Siegfried-Idyll nicht mit Bedeutsamkeit und elegischen Introversionen, und schließlich erhält Hindemiths Trauermusik (zum Tode Georges V.) die hier wirklich berechtigte Schwermütigkeit mit dem wohlbekannten barocken Grave-Ton. Merkwürdigerweise wird der Viola-Solist nicht genannt, dafür sieht man auf dem Cover Gesicht und Hände des Dirigenten Barenboim in magischer Hell-Dunkel-Beleuchtung.
(6 v C, Leak, Sandwich) U.D.

Sergeij Prokofieff (1891-1953)

Klavierkonzert Nr. 3 C-dur op. 26

George Gershwin (1898-1937)

Rhapsody in blue

Maurice Ravel (1875-1937)

Klavierkonzert für die linke Hand

Julius Katchen, Klavier; London Symphony Orchestra, Dirigent Istvan Kertesz

Decca SXL 6411 25.- DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Es mutet zunächst erstaunlich an, daß eine Katchen-Platte mit drei wirkungssicheren Klavierkonzerten so spät auf den Markt kommt, müssen die Aufnahmen doch spätestens in der ersten Jahreshälfte 1969 gemacht worden sein. Hört man die Platte jedoch ab, glaubt man den Grund für die Zurückhaltung zu kennen. Möglicherweise war Katchen selbst nicht sonderlich glücklich mit den Einspielungen. Obgleich ein Werk wie das 3. Klavierkonzert von Prokofieff seit vielen Jahren in seinem Repertoire stand – er hat es bereits in den ersten Tagen der LP mit Ansermet für Decca aufgenommen –, scheint ihn, den zum Brahms-Apostel Gestempelten, virtuose Musik dieses Zuschnitts nicht mehr allzu stark interessiert zu haben. Jedenfalls gewinnt man diesen Eindruck, wenn man die drei Interpretationen mit Konkurrenzaufnahmen der oberen Qualitätsklasse vergleicht. Das Prokofieff-Konzert spielen John Browning und erst recht der junge Nikolaj Petrow härter in der Artikulation, brillanter im virtuosen Detail und nerviger in der Rhythmik. Im Falle des Ravel-Konzertes kann Katchen, was pianistischen Glanz, Unmittelbarkeit des Zugriffs, agogische Eleganz und zwingende Kraft des Rhythmischen angehen, mit Werner Haas' Monte-Carlo-Einspielung nicht konkurrieren. Und der Gershwin-Rhapsodie weiß ein Philippe Entremont – und nicht nur er – weit mehr „drive" und agogisches Raffinement zu geben. Es gibt somit von jedem der drei Stücke gültigere Aufnahmen, von Ravel mindestens eine, von den beiden anderen sogar mehrere. Natürlich ist ein Katchen auch hier der souveräne, kultivierte Großmeister des Klaviers, zu dem er in seinen letzten Lebensjahren gereift war, aber seinem Spiel fehlt der mitreißende Impetus, und im Falle Gershwin scheint er sogar ein wenig Angst vor der „Unseriosität" dieser Musik gehabt zu haben, jedenfalls mangelt seiner Wiedergabe jene Music-Hall-Würze, von der das Stück weitgehend lebt.

Allerdings war wohl auch Kertesz nicht der Dirigent, der Katchen stimuliert hätte. Bei aller Qualität der London Symphony: auf Gershwins jazzoide Zwielichtigkeit verstehen sich ein Ormandy und Bernstein weit besser, Ravel musiziert ein Galliera viel federnder, transparenter und geistvoller. Das wirkt bei dem Ungarn alles ein wenig bieder und ungeschmeidig, so hoch auch das orchestrale Niveau der Aufnahmen in klang- und spieltechnischer Beziehung sein mag.

Die Aufnahmetechniker hätten in allen drei Fällen das Klavier ein wenig stärker exponieren können, handelt es sich doch hier nicht um sinfonische Musik mit obligatem Soloinstrument, sondern um Virtuosenkonzerte reinsten Wassers. Ansonsten klingt die Platte überaus brillant, so, wie man es von den Erzeugnissen der englischen Decca gewöhnt ist. Weniger befriedigend ist die Fertigung, gibt es doch nicht wenige Knakker. (3 b M Dovedale III) A.B.

Kurt Leimer (geb. 1922)

Klavierkonzert Nr. 4

Kurt Leimer, Klavier; Symphony of the Air Orchestra New York, Dirigent Leopold Stokowski

Electrola C 063—29 030 21.— DM

Interpretation:	?
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	9

Kurt Leimer ist neben dem frühen Strawinsky so ungefähr der einzige lebende Komponist, den für die Schallplatte einzuspielen ein Karajan nicht unter seiner Würde hielt: Electrola brachte bereits vor längerer Zeit zwei Klavierkonzerte Leimers unter der Direktion des Welt-Maestro heraus. Ob das für den Komponisten Leimer unbedingt eine Empfehlung ist, bleibe dahingestellt. Angesichts dieser zweiten Leimer-Platte läßt sich allerdings die Frage schwer unterdrücken, welche Beziehungen man haben muß, um mit derart belanglos-virtuosem kompositorischem Leerlauf eine Weltfirma und zwei Dirigenten-Weltstars zu interessieren.

Kurt Leimer, Großneffe des Gieseking-Lehrers und Hannoveraner Konservatoriumsdirektors Leimer, der übrigens nicht, wie der Plattenkommentar will, Kurt, sondern Karl hieß, pendelt mit diesem monströsen einsätzigen Klavierkonzert zwischen Rachmaninoff und Ravel. Leider mangelt ihm die melodische Einfallsfülle und Eleganz des ersteren genauso wie die geistvolle Prägnanz und Klangsensibilität des letzteren. Und so schrieb er ein ständig auf Hochtouren pianistischer Virtuosität und orchestraler Betriebsamkeit laufendes, rhapsodisch lose gefügtes, nur durch den Wiedereintritt einer Art von Reprise formal markiertes Werk, dessen Aufwand in peinlichem Mißverhältnis zu seinem musikalischen Gehalt steht. Da werden kurzatmige Motive aneinandergereiht und mit Hilfe von donnernder Klavierbrillanz und modernistisch-dissonanzgewürzter Orchesterkoloristik zusammengeleim(er)t. Der Klavierpart ist ungeheuer anspruchsvoll, aber nicht eigentlich dankbar, da er sich gegen das sinfonisierende Orchester zu behaupten hat, was keineswegs immer gelingt. Einzelne zu Tode gerittene instrumentale Gags, wie die strapazierte hohe Trompete, nützen sich schnell ab. Ruhepunkte gibt es kaum; in einem unaufhaltsamen Redeschwall, der volle zwei Plattenseiten in Anspruch nimmt, ohne daß etwas gesagt wird, läuft das Stück ab, Zeugnis gebend von beachtlicher kompositorisch-technischer Könnerschaft wie von erschreckender musikalischer Oberflächlichkeit. Niemand, der Leimers Geburtsjahr nicht kennt, würde auf die Idee kommen, das Werk eines Komponisten vor sich zu haben, der nur drei Jahre älter ist als Boulez, ein Jahr älter als Ligeti und vier Jahre älter als Henze.

Angesichts dieses kompositorischen Sachverhalts die Interpretation zu beurteilen, erscheint sinnlos, wenn man davon absieht, daß Leimer ein spieltechnisch brillanter, die selbstgestellten gehäuften Schwierigkeiten des Soloparts rasant meisternder Pianist ist. Im übrigen sorgt die Aufnahmetechnik dafür, daß interpretatorische Details schwer kontrollierbar sind: die Aufnahme ist kräftig eingehallt und zeichnet sich durch ein geradezu peinigendes Mißverhältnis von scharfen, hauchigen Höhen (Violinen, Flöte) und breiiger, völlig ungegliederter Mittel- und Baßlage aus. Alles in allem: eine der überflüssigsten Produktionen, die dem Rezensenten während der letzten Monate auf den Plattenteller gerieten. (3 b M Heco B 230/8) A.B.

Dimitri Schostakowitsch (geb. 1906): Trio in e-moll für Klavier, Violine und Violoncello, op. 67

Boris Tischtschenko geb. 1939): Konzert für Violoncello, 17 Bläser, Schlagzeug und Orgel

Pavel Serebrjakow, Klavier; Michail Waiman, Violine; Mstislaw Rostropowitsch, Violoncello · Mitglieder des Sinfonieorchesters der Leningrader Philharmonie, Leitung Igor Blaschkow

Melodia-Eurodisc 80 286 KK 21.- DM

Interpretation:	9/8
Repertoirewert:	7/5
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Nachdem zuletzt vornehmlich seine Sinfonien erschienen (vgl. Heft 5/70 S. 362 und Heft 8/70 S. 667), wurde jetzt in einer schon 1966 entstandenen Aufnahme in einer überzeugenden Interpretation aus dem kammermusikalischen Oeuvre Schostakowitschs das Klaviertrio op. 67 aus dem Jahre 1944 veröffentlicht, ein Werk, das abseits der programmatisch-ideologischen Seiltänze – wenn auch nicht ohne Bezug auf die Zeitumstände seiner Entstehung – noch viel vom Ungetüm eines nicht sehr avantgardistischen, aber von musikalischer Besessenheit strotzenden jungen Geistes verrät. Das Werk – tonal aufgebaut, mit drängender Motorik in den schnellen Sätzen, aber auch mit einigen lyrisch-elegischen Teilen – wirkt durch die Unmittelbarkeit seiner Faktur, die auch „moderne" Techniken (Schlagen mit dem Bogen) kennt, von innen heraus, und diese extravertierte Expressivität wird von den Interpreten auch überlegt betont – allen voran ein alle Kräfte entfesselnder Rostropowitsch, dem der Pianist mit mehr und der Geiger mit weniger Erfolg es gleichzutun suchen, ohne daß aber durch diese Ungleichheit im künstlerischen und interpretatorischen Format das Werk litte. – Die B-Seite macht mit einem jungen russischen Komponisten bekannt, von dem berichtet wird, er habe 1966 mit diesem Konzert – das Rostropowitsch gewidmet ist – in Prag einen ersten Preis errungen; er habe im übrigen vor allem bei Schostakowitsch einige Jahre studiert (was die Koppelung der beiden Stücke auf dieser Platte erklärt), für Ballett, Chor, Bühne und Film komponiert und 1962 als Diplomarbeit auch ein Klavierkonzert geschrieben. Nun, bis jetzt ist von ihm noch nichts bis zu uns gelangt, bis auf dieses Konzert: Es sieht statt Streichern eine kurz erscheinende Orgel vor und dauert – in einem Satz geschrieben – nur 26 Minuten lang; es wird vom Plattenhüllentext (aus der Feder von Prof. Lindlar) wie folgt beschrieben: Das Werk „ersteht aus dem Ureinfall einer einleitenden ‚Solokadenz' des Cellos als der Mikrospiegelung für den Strukturverlauf des Werkganzen. Die kanonisch-polyphonisch einfallenden Blasinstrumente variieren und permutieren im dreifach besetzten Holz- und Blechbläser-

ensemble das vom Cello vorweg gebotene motivisch-thematische Grundmaterial. Dieser Prozeß erfährt eine durch Schlagzeugbatterie rhythmisch gestützte oder vorgetriebene Steigerung und Aufspaltung bis zu einer vertikal-akkordischen wie horizontal-linearen Durchkreuzung der Klangfelder, so daß auf dem Kulminationspunkt eine ‚Entmaterialisierung' der Strukturen erreicht wird, die sich abschließend über fünftönigen Akkordketten der Orgel im arpeggierend flageolettierenden Solopart des Cellos zur Rückkehr in die Eingangsintonation fängt." Was da mit recht gesuchten Worten umschrieben wird, ist eine heterogene Mischung verschiedenartigster Form- und Klangelemente – der Kommentar nennt Bezüge zu Strawinsky, Berg und Messiaen –, die von einem Kenner der Materie geschickt gemixt wurde, aber auch dann keinen bleibenden Eindruck hinterläßt, wenn man von der auf der Plattenhülle angegebenen Quelle eines Hamburger Musikverlags sich die Partitur kommen läßt, um das Geschehen besser zu verfolgen. So bleibt die Wirkung des Stücks merkwürdig schwach, weil trotz des – vom Material nicht sehr ergiebigen – Celloparts in den Händen eines auch Wenigkeiten oder Nichtigkeiten mit Leben erfüllenden Rostropowitsch das Stück bei aller ihm vom Komponisten mit profunder Kenntnis der musikalischen Gegenwartsströmungen und ihrer Quellen eingebauten thematischen Schlichtheit zuviel Moderne in zu wenig Form gegossen wurde – was nicht aufgenommen wird, geht verloren . . . – Die Platte bleibt wertvoll wegen des Klaviertrios, das eine Repertoirelücke füllt; Aufnahmetechnik und Fertigung sind ordentlich, doch sollte man beide im Piano beginnenden Stücke nicht zu laut anspielen: die dynamische Steigerung kommt in beiden Fällen nach.

(6 SME q A Heco 250/8) D.St.

Johann Baptist Vanhal (1739–1813): Concerto für Fagott und Orchester in C-dur

Carl Stamitz (1745–1801): Konzert für Fagott und Orchester in F-dur

Johann Gottfried Müthel (1728–1788): Concerto für Fagott und Kammerorchester in C-dur

Milan Turkovic, Fagott; Ensemble d'Archets „Eugène Ysage", Leitung Bernhard Klee

DGG 2530 036 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

Vor mehr als drei Jahren konnte ich über den Fagottisten Gerhard Haase (in Heft 7/66 S. 447 und Heft 3/67 S. 182/3) Lobeshymnen singen; hier ist ein neuer Name in gleicher Weise zu rühmen: Milan Turkovic, von dem außer einem sympathischen Foto auf der Plattenhülle leider nirgends etwas zu erfahren ist – und auch das (belgische?) Begleitorchester mit seinem Dirigenten wird nicht vorgestellt. Dabei wäre eine solche Information wertvoll; denn dies ist eine der schönsten Fagottplatten in meiner Sammlung: Alle drei Komponisten gehören zur Generation unmittelbar vor der Wiener Klassik, und ihre Konzerte zeigen dies auf zwar unterschiedliche, aber stets anmutige Weise. Die Darstellung sowohl durch den blendend spielenden Solisten als auch durch das Begleitorchester ist vorbildlich, frisch, schwungvoll und unbekümmert, dabei genau im solistischen wie orchestralen Detail und technisch mit homogenem und angenehm räumlichen Klangbild aufgenommen – wenn man nur nicht wieder einmal die Kadenzen des Solisten mit verändertem Hall (wahrscheinlich, nachdem man das Orchester nach Hause geschickt hatte, weil wohl jede Minute Geld kostet) eingespielt und nachträglich eingefügt hätte, was mehrmals zu einem störenden Klangbruch führt . . .

(6 SME q A Heco 250/8) D.St.

Gustav Leonhardt spielt Cembalo- und Orgelmusik alter Meister

1) Girolamo Frescobaldi (1583–1643)

Werke für Cembalo und Orgel

harmonia mundi HM 30 317 1 19.– DM

2) Johann Jacob Froberger (1616–1667)

Cembalo- und Orgelwerke

Teldec SAWT 9569 - B Das Alte Werk 21.– DM

3) Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Chromatische Fantasie und Fuge d-moll BWV 903 · Capriccio B-dur über die Abreise seines geliebten Bruders BWV 992 · Fantasie und Fuge a-moll BWV 904 · Suite e-moll (für ein Lautenwerk) BWV 996

Teldec SAWT 9571 - B Das Alte Werk 21.– DM

	1)	2)	3)
Interpretation:	7	7–8	7–8
Repertoirewert:	7	8	5
Aufnahme-, Klangqualität:	7–8	9	9
Oberfläche:	7	10	10

Gustav Leonhardt spielt Frescobaldis Kompositionen auf einem Cembalo von Johann Ruckers (1640) oder auf der Orgel von Antegnati, einem sehr typischen italienischen Instrument, in San Carlo in Brescia. Obgleich verschiedene Formen, Toccata, Passacaglienpartita, Ricercar, Canzona, Capriccio und Fantasia, in bunter Folge gemischt sind, wirkt die plattenseitige Verteilung der beiden Instrumente nicht so originell wie vielleicht erwartet. Zudem treibt Leonhardt seine bekannte Art, Cembalo zu spielen, hier auf die Spitze. Die Stimmen des instrumentalen Satzes rezitieren höchst subjektiv frei, selbstgesetzte Pausen trennen die einzelnen Abschnitte des Stückes. Die Tempobestimmung erhält so, besonders in langsamen Teilen, ihren Grundwert aus dieser extremen Neigung. Beim Orgelspiel geht das bis zur Langatmigkeit und klanglichen Gleichmacherei. Der Klangbehandlung auf der Orgel ist sowieso ein gewisser Mechanismus des Wechsels nachzutragen. Natürlich gibt es – wie bei jeder konsequenten Spielweise – frappierend gute Stellen; wer jedoch Frescobaldi liebt und andere Interpretationen kennt, wird nicht voll befriedigt sein. Leonhardt spielt selbstverständlich nicht ohne Grund so frei. Wenn er sich jedoch auf Frescobaldis selbstgezogene Parallelen zum Madrigal bezieht, darf er sich nicht nur auf sein Wort verlassen, sondern sollte von der kompositorischen Struktur des jeweiligen Stückes zuerst die Grenzen einer solchen Spielweise zu erproben versuchen, d. h., alle Aspekte zur Geltung kommen lassen.

Wen Leonhardts Gestaltungsweise überzeugen kann, gewänne mit der auf gleiche Weise gestalteten Froberger-Platte eine großartige Vergleichsmöglichkeit zwischen Frescobaldi und Froberger, der sich diesem, seinem Lehrer, so tief verpflichtet fühlte. Wir finden die gleichen Formen, jedoch ausgefüllt von einem anderen, verschiedenen Musiktemperament, einer anderen Welt zugehörig, anderen Einflüssen aufgeschlossen. Gleich ist nur die Beziehung zum Tasteninstrument ohne ausdrückliche Spezifikation, wenngleich sich besonders bei Froberger in dieser Beziehung schon Entscheidendes ankündigt. Die Lamento-Suite bildet einen aufschlußreichen Abschluß der Platte. Die Instrumente sind diesmal die Christian-Müller-Orgel der Waalse-Kerk in Amsterdam (1733) und ein nachgebautes, einmanualiges Cembalo italienischer Art. Leonhardt hat sein Spiel in dieser Aufnahme direkter aufs Werk bezogen. Gleichtönigkeit und zu intellektuelle Auslegung sind zwar nicht durchgehend vermieden, den Interpretationen mangelt es allgemein an Intensivität (bei Froberger heute ein entscheidendes Gestaltungsmoment), der Durchbruch zum Eindrucksvollen gelingt ihm aber stärker als bei Frescobaldi.

Die Bach-Platte mischt geschickt Bekanntes, Beliebtes und Seltenes. BWV 992, das Capriccio, ist schon auf einer anderen Teldec-Platte zu hören. Die nicht akzentfreien Ansagen der Satzüberschriften geben dem Werk einen altväterlich-amüsanten Anstrich. Bis auf die Schlußfuge spielt es Leonhardt zu betulich. Die Fantasien kommen seiner Gestaltungstechnik sehr entgegen und gelingen bestechend, die Fugen erfahren eine streng konträre Ausdeutung. Die Hinzunahme einer Lauten-Suite entspricht seiner Neigung zu Adaptionen.

Die technische Qualität der drei Platten ist unterschiedlich. Auf der Frescobaldi-Platte kommt das Cembalo besser als die Orgel zur Wirkung; die tieferen Stimmen belasten zu sehr bei ihr die höheren, zudem ist ihre Wiedergabe einkanallastig. Die Teldec-Aufnahmen sind dagegen klarer, die Bach-Platte ist am besten gelungen. Bei der harmonia-mundi-Platte störte noch ein schwerer Knackser am Ende der B-Seite.

(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch.B.

Das Orgelportrait: Die Seifert-Orgel der Marienbasilika zu Kevelaer/Ndrh.

J. Reubke (1834—1858): Sonate „Der 94. Psalm" · S. Karg-Elert (1877—1933): Sinfonischer Choral „Jesu meine Freude" op. 87/2

An der Orgel: Wolfgang Stockmeier

Psallite Psal 95/271 069 PET 21.— DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	10, 8
Oberfläche:	7

Psallite gibt mit dieser Einspielung erneut Zeugnis von dokumentarischem Wert für die geschichtliche Bedeutung der technisierten Riesenorgel mit Beginn unseres Jahrhunderts. Dokumentarisches Material in Wort und Bild treten im Begleitheft dazu Die eingespielten Großwerke sind ebenfalls kaum gekannte Beispiele für das kompositorische Niveau einer abschätzig angesehenen Epoche der Orgelliteratur. Der interpretierende Organist schrieb eine Dissertation über die Orgelsonate der Gegenwart.

Das jetzt rund 110 Stimmen umfassende, dreimanualige Werk ist ungefähr gleichgroß aufgeteilt, das Pedal umfaßt die wenigsten Register. Der Umfang reicht in allen Werken vom 16′ bis zum 2′, beim HW

bis zum 1′, beim Pedal vom 32′. Den vergleichsweise wenigen Prinzipalstimmen stehen 42 (!) 8′-Stimmen gegenüber. Das Pedal besitzt acht 16′ und drei 32′. Aber auch ein weiter Zungenstimmensatz ist zu verzeichnen. Die Superlative ließen sich fortsetzen ... Die Sonate des früh vollendeten Reubke gelangt in ihrer programmatisch fest gebundenen, aus dramatischen Gegensätzen lebenden Sprache weit über seinen Lehrer Liszt hinaus und erhebt sich schöpferisch aus jeglicher augenscheinlichen Abhängigkeit. Karg-Elert, bei uns mehr Geheimtip unter Harmonielehrern, verbindet in seiner 1913 veröffentlichten Komposition romantische Phantastik und impressionistisches Kolorit mit traditionsreichen Kompositionsformen, so daß die Choralmelodie nicht so subjektiv gedeutet ist, wie es die motivische Verwandlung Reubkes in der Auslegung des Psalms tut.

Trotz ausgezeichneter Aufnahmetechnik wird beim stark abgedunkelten, fast dumpfen Klangspektrum des Instruments dem Hörer der Abstand zum heutigen Klangideal besonders bewußtwerden. Vielleicht verstärkt jedoch auch das recht starke Rauschen der Platte diesen Eindruck zusätzlich. Stockmeiers musikalisch überzeugender und lebendiger Interpretation fehlt der Stich ins Extreme, der bei Reubke Essenz, bei Karg-Elert zumindest Aroma ist und somit unentbehrlich.

(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch.B.

Französische Blockflötenmusik

J. M. Hotteterre (le Romain) (um 1680–1761): Suite für zwei Blockflöten + Ph. de Lavigne (um 1700–1750): Sonate in C-dur für Blockflöte und Basso continuo „La Barssan" + A. Danican-Philidor (1681–1728 oder 1731): Sonate in d-moll für Altblockflöte und Basso continuo + J. B. de Boismortier (1691–1755): Sonate in f-moll für drei Blockflöten

Frans Brüggen, Kees Boeke, Walter van Hauwe, Blockflöte; Gustav Leonhardt, Cembalo; Anner Bylsma, Violoncello

Telefunken Das Alte Werk SAWT 9570-B 21.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

Mit den Stücken dieser Platte erweitert Frans Brüggen die Palette seiner fast nicht mehr zählbaren Darstellungen um eine neue interessante Farbigkeit: Mit der Hotteterre-Suite demonstrieren Brüggen und der nicht minder versierte Kee Boeke in sieben Tanzsätzchen höchste Verzierungskunst im Blockflötenspiel „nach alter Weise" (angefangen von einem besonderen Fingervibrato bis hin zu ausfüllenden Figurationen höchster Kunstfertigkeit) und schaffen damit ein staunenswert vielfältiges Bild aparter Blockflötenklänge. Sowohl diese Suite als auch die anderen drei Werke der Platte befinden sich schon in konventionelleren Darstellungen in meiner Diskothek, und der unmittelbare Vergleich ist einfach frappierend: Auf einer amerikanischen Platte (MHS 574) etwa spielen zwei Flötisten diese Suite auf modernen Instrumenten ungleich spannungsloser und ausdrucksärmer; auf einer englischen Platte (Oryx mono 710) spielen Michel Piguet auf einer historischen Oboe mit Lionel Rogg an einem ebenfalls alten Cembalo, unterstützt von Hansjürg Lange mit einem historischen Fagott die „Barssan"-Sonate von de Lavigne und vermitteln mit einer äußerst stilkundigen, intelligenten und nach altem Brauch reichverzierten Darstellung doch nicht ganz den farbenreichen Eindruck, den Brüggen mit seiner Blockflöte im Zusammenspiel mit seinen Continuo-Partnern vermittelt. Die Philidor-Sonate gibt es in einer völlig anders aufgefaßten Rampal-Interpretation (auf Dover HCR-7001) – es scheint in dieser unkritisch-virtuosen, vornehmlich auf äußeren Glanz angelegten Darstellung ein völlig anderes Stück zu sein – und außerdem auf einer neuen bei uns nicht übernommenen Erato-Platte (STU 70 534) wieder mit Michel Piguet, der diesmal eine historische Blockflöte spielt und von einem alten, durch eine Viola verstärkten Cembalo begleitet wird, in einer Interpretation, die es an ernsthaftem Bemühen, nicht aber an überzeugendem Ergebnis mit Brüggens Darstellung fast aufnehmen kann. Die Boismortier-Sonate – eine von vielen für mehrere Blasinstrumente ohne Begleitung – ist als op. 7 Nr. 4 in der Fassung für drei moderne Oboen auf der Qualiton-Platte LPX 11 321 in einer ebenfalls zwar schmeichelhaft schönpolierten, aber von stiltreuen Ambitionen ungetrübten und deshalb der neuen Brüggen-Blockflöten-Fassung hoffnungslos unterlegenen Darstellung vorhanden. – Für „fortgeschrittene Barockmusiker" ist diese technisch hervorragende und wie stets profund kommentierte neue Folge aus der Serie Das Alte Werk deshalb – auch ohne die frappierenden Vergleichsmöglichkeiten – eine wichtige Neuheit!

(6 SME q A Superex-St-Pro) D.St.

Virtuose Trompeten

1) J. Haydn (1732—1809): Konzert für Trompete und Orchester Nr. 1 in Es-dur, Hob. VII e/1 · H. I. Fr. von Biber (1644–1704): Sonata für sechs Trompeten, Pauken und Orgel in B-dur · Fr. Manfredini (1688—1748): Concerto für zwei Trompeten, Cembalo, Orgel und Streicher in D-dur · G. M. Alberti (um 1685—1751): Sonata für vier Trompeten (zu zwei Stimmen) und Streicher in D-dur · L. Mozart (1719—1787): Konzert für Trompete und Streicher in D-dur · G. Torelli (1658—1709): Concerto für zwei Trompeten und Streicher in D-dur

Helmut Wobisch und Adolph Holler, Trompeten; Anton Heiller, Cembalo und Orgel; Erna Heiller, Cembalo · Die Zagreber Solisten, Leitung Antonio Janigro

Electrola-Vanguard 1 C 053-91 354 16.— DM

2) G. Ph. Telemann (1681—1767): Konzert für Trompete, zwei Oboen, Streichorchester und Basso continuo in B-dur · T. Albinoni (1671—1750): Konzert für Trompete und Orchester in C-dur · J. W. Hertel (1727—1789): Concerto à cinque in D-dur · J. Fr. Fasch (1688—1758): Konzert für Trompete, zwei Oboen, Streicher und Basso continuo in D-dur

John Wilbraham, Trompete · Academy of St. Martin-in-the-Fields, Leitung Neville Marriner

Decca SMD 1213 16.— DM

Platte:	1)	2)
Interpretation:	7	6
Repertoirewert:	7	6
Aufnahme-, Klangqualität:	8	10
Oberfläche:	9	8

Zwei weitere „Virtuose Trompeten" (unter dem Stichwort „virtuos" sind im letzten Bielefelder 22 Platten aufgeführt!) — nämlich ein altbekannter Name (Wobisch) und ein neuer (Wilbraham). Electrola übernahm eine nicht mehr ganz taufrische Vanguard-Einspielung (immerhin ist Janigro seit geraumer Zeit neuer Chef des Saarländischen Kammerorchesters), der man das aber nur am starken Bandrauschen und an gelegentlichen Vorechos anmerkt. Die Auswahl der Stücke, unter denen sich auch alte Schlachtrösser befinden, ist reizvoll: neben den beiden nicht umzubringenden Haydn- und Mozartkonzerten werden vier Spätbarockwerke für mehrere Solotrompeten geboten, die einen gewissen Seltenheitswert besitzen; gerade diese Stücke sind auch besonders gut gelungen: hier wird mit strahlendem Ton fulminant und auch wirklich virtuos drauflosgeschmettert. Schlechter ist es um die beiden Solokonzerte bestellt: Wobisch ist — vor allem bei Mozart — keine Konkurrenz für André und dessen selbstverständliche, immer wieder verblüffende Leichtigkeit, mit der alle Schwierigkeiten scheinbar mühelos gemeistert werden! —

Anders die Decca-Platte: Hier besticht zwar das brillante Ensemble Marriners — wie stets — durch glanzvolle Darstellung seines Parts; der Solist aber ist dem nicht ganz ebenbürtig. Bis auf das Albinoni-Werk sind alle Konzerte schon — und teils mehrfach — im Repertoire vorhanden; Wilbraham muß sich also mit starker Konkurrenz messen, darunter im Telemann- und Fasch-Konzert auch mit André. Der Vergleich etwa gerade dieser beiden Stücke zeigt Wilbraham in den schnellen Sätzen als einen sehr glanzvollen Spieler, der aber fast nur mit durchdringendem Schmetterton und mit großer Verve den martialischen Charakter seines Instruments virtuos herauszustellen versteht; werden dann einmal lange Bögen, empfindsame Kantilenen oder gar im Piano verschwebende Töne verlangt — dies alles von André her gut im Ohr —, so steht ihm diese Kunstfertigkeit nicht zu Gebote. Und das ist doppelt schade, weil sowohl das Albinoni- als auch das Hertel-Konzert geradezu kammermusikalisch besetzt sind (Albinoni: Trompete, drei Oboen, Fagott und Continuo; Hertel: Trompete, zwei Oboen und zwei Fagotte), wo die Mitglieder der Academy als Mitspieler ein feinsinniges Filigrangewebe spinnen, das dann durch den recht rüden unbescheidenden Trompetenton immer wieder zerstört wird — der Cantabile-Satz und das Trio des Menuetts im Hertel-Konzert, an denen die Trompete nicht beteiligt ist, erweisen sich deshalb als unerwartete Höhepunkte der Interpretation. Und dem abschließenden Fasch-Konzert fehlen dann schon im ersten Satz Temperament und Impetus à la André, was man von Wilbraham eigentlich erwartet hätte, ohne daß durch diesen Mangel ein besonneneres und für sich akzeptables Darstellungsbild entstünde; statt dessen wirkt das ganze nur schwerfällig und etwas ermüdend. Schade also um die (im Mittelsatz des Faschkonzerts mit einem üblen Preßfehler behaftete) auch aufnahmetechnisch ganz vorzüglich geratene Platte: für den Trompetenpart der Stücke in dieser überragend klargezeichneten Darstellung durch die Academy hätte man sich André an Stelle von Wilbraham gewünscht ...

(6 SME q A Heco 250/8) D.St.

Musik der Renaissance und des Barock

a) Staatsmusik der Renaissance

Loyset Compère (gest. 1518): Quis numerare queat – Da pacem · Heinrich Isaac (um 1540–1517): Sancti Spiritus – Imperii proceres · Josquin Desprez (um 1440–1521): Absolve, quaesumus, Domine · Cueurs desolez par toute nation · Carmen gallicum Ludovici XI regis Francorum („Guillaume se va chaufer") · Filippo di Lurano (15./16. Jh.): Quercus iuncta columna est · Jean Mouton (ca. 1459–1522): Quis dabit oculis nostris · Exultet coniubilando Deo – Gloria Christo cantamus · Antoine Brubier (1. Hälfte 16. Jh.): Vivite foelices · Anonym: Proh dolor – Pie Jhesu · Jacques Moderne (1. Hälfte 16. Jh.): Pavane „La Bataille" · Adrian Willaert (1490–1562): Victor, io salve – Quis curare neget · Mathieu Gascogne (Anfang 16. Jh.): Bone Jesu dulcissime · Claudin de Sermisy (um 1495–1562): Quosque non reverteris pax · Huldrych Zwingli (1484–1531): Herr, nun heb den wagen selb · Jachet von Mantua (1. Hälfte 16. Jh.): O, Angele Dei · Francesco Corteccia (1. Hälfte 16. Jh.): Ingredere felicessimis · Benedictus Appenzeller (16. Jh.): Plangite, Pierides, Epitaphium D. Erasmi Roterdami · Jean Courtois (1. Hälfte 16. Jh.): Venite populi · Eustachius Barbion (gest. 1556): Gallis hostibus in fugam coactis · Anonym (um 1500): Julia dic experta mea vires · Jacobus Clemens non Papa (um 1510–1556/58): O quam moesta dies – Haec lugenda dies · Orlando di Lasso (1532?–1594): Heroum soboles

capella antiqua München, Leitung Konrad Ruhland

Telefunken SAWT 9561/2-B 42.– DM

b) Musik am Habsburgischen Kaiserhof

Johann Heinrich Schmelzer (1623?–1680): Sonata Natalitia a 3 Chori für 2 Violinen, 3 Violen, 3 Piffari, Fagott, 2 Flöten, 3 Posaunen und Bc. Sonata a 4 „La Carolietta" für Violine, Zink, Posaune, Dulzian und Bc. Sonata a 3 für Violine, Clarine, Posaune und Bc. Sonata a 5 für 2 Violinen, Clarine, Fagott, Viola da gamba und Bc. Sonata a 3 für Violine, Viola, Viola da gamba und Bc. Sonata a 3 Violini für 3 Violinen und Bc. Aus dem „Sacroprofanus concentus musicus ... 1662": Sonata I a 8 für 2 Violinen, 2 Clarinen, 3 Gamben und Bc. Sonata IV a 6 für 2 Violinen, 3 Gamben und Bc. Sonata II a 8, duobus Choris für Violine, Viola, Gambe, Violoncello, Zink, 3 Posaunen und Bc. Johann Joseph Fux (1660 bis 1741): Serenada a 8 für 3 Clarinen, 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola und Bc. (aus „Concentus musico instrumentalis ... 1701"). Rondeau a 7 für Violino piccolo, Fagott, Violine, 3 Violen und Bc. Sonata a Quattro für Violine, Zink, Posaune, Dulzian und Orgel

Concentus musicus Wien, Leitung Nikolaus Harnoncourt

Telefunken SAWT 9563/4-B 42.– DM

	a)	b)
Interpretation:	7	9
Repertoirewert:	6	10
Aufnahme-, Klangqualität:	7	10
Oberfläche:	10	9

Obschon diese beiden unter der Produktionsleitung von Wolf Erichson veröffentlichten Kassetten Kompositionen von sehr verschiedenem Charakter und aus um mehr als ein Jahrhundert auseinanderliegenden Zeiten bieten, haben sie doch im Grunde eines gemeinsam, was ihre gleichzeitige Besprechung einigermaßen rechtfertigt: die eine wie die andere greift nämlich in der Thematik auf frühere Realisationen der gleichen Ensembles zurück, wobei jedes von ihnen das bereits bestellte Feld diesmal erheblich erweitert und eine Dokumentation auf viel breiterer Basis liefert. So kann a) als eine Fortsetzung und Ergänzung der unter dem Titel „Festmusik der Renaissance" erschienenen und im Heft 3/69, S. 201, rezensierten Telefunken-Platte SAWT 9524-B angesehen werden. Von Jacques Modernes rein instrumental gesetzter Pavane „La Bataille" abgesehen, enthält die Kassette eine Reihe von wenig bekannten Werken, die bestimmten geschichtlichen Ereignissen ihre Entstehung verdanken, in denen der von allerlei Instrumenten gestützte 4- bis 8stimmige Vokalsatz häufig recht kompliziert ist und deren musikalischer Wert je nach Verfasser und dessen augenblicklicher – zudem: auftragsmäßiger – Eingebung, ganz unabhängig vom rein handwerklichen Können, sehr unterschiedlich ausfällt. Im Ganzen dürften daher die zwei Platten schon wegen des ausgefallenen, zeitgebundenen Charakters der ausgewählten Kompositionen eher den historisch versierten Fachmann interessieren als die Allgemeinheit der Musikfreunde wirklich ansprechen, zu deren Orientierung die oben erwähnte SAWT 9524-B fürs erste wohl auch deshalb vorzuziehen ist, weil sie in akustischer Hinsicht eine bessere Balance von Stimmen und Instrumenten und eine klarere Durchhörbarkeit aufweist. Dem neugierigen und anspruchsvollen Hörer, der das erforderliche Quantum an eigener, aktiver Mühe, die ein solches Programm ohnehin voraussetzt, auf sich zu nehmen bereit ist, wird jedenfalls der Zugang zur Musik durch ein Beiheft mit sehr gründlichem Kommentar, Originaltexten und Übersetzungen sowie Angaben über Besetzungseinzelheiten (leider jedoch nicht über die Quellen der jeweiligen Stücke) wesentlich erleichtert.

Auch die Kassette b), die den Untertitel „Wien zur Zeit Leopolds I." trägt, führt uns wieder in ein Gebiet, auf dem Nikolaus Harnoncourt wie kaum ein zweiter zuhause ist und dem er schon mehrere Platten gewidmet hat: erinnert sei hier nur beispielsweise an Columbia STC 91115, Amadeo AVRS 6413, 130001, 130004, Telefunken SAWT 9537-A und SAWT 9549-B. Diesmal konzentriert er sein – und unser – besonderes Augenmerk auf zwei bedeutende Meister, die es zu einer Zeit, da die Wiener Hofkapelle eine Hochburg italienischer Musik war, als erste Nicht-Italiener ihrer außergewöhnlichen Begabung verdankten, vom musikbegeisterten (und selbst komponierenden) Kaiser bemerkt und mit angesehenen Ämtern betraut zu werden. Neben den extremen spieltechnischen und musikalischen Anforderungen, die Schmelzer und Fux beide an die Instrumentalisten stellten, brachten sie auch – der erste die polnischen, ungarischen, kroatischen und böhmischen Klänge, die er in jungen Jahren als Offizierssohn den musizierenden Soldaten des österreichischen Heeres abgelauscht hatte, der zweite die volkstümlichen und bäuerlichen Elemente seiner steirischen Heimat in die wohlbehüteten Gefilde der Kaiserlichen Hofkapelle. Beide sind bereits ziemlich gut auf Platten vertreten, aber die künstlerische Bedeutung der hier meines Wissens ersteingespielten Werke sowie das durchweg vorbildliche Niveau der Interpretation scheinen mir den hohen Repertoirewert der Kassette hinlänglich zu begründen. Insbesondere sei auf die verblüffende Virtuosität, makellose Intonationssicherheit und fast unglaubliche Flexibilität des Zinkspielers Don Smithers hingewiesen. (Die Teldec täte gut daran, die in England erschienene Argo-Platte ZRG 601 dieses phänomenalen Künstlers ins deutsche Programm zu übernehmen.) Der Kassette liegen ebenfalls ein ausgezeichnetes Begleitheft mit Einführungen aus der Feder des Dirigenten und Einzelabbildungen der verwendeten alten Instrumente bei.

(11 r B Leak-Sandwich III) J.D.

Musik in Sanssouci

Friedrich der Große (1712–1786): Sonate in e-moll für Traversflöte und Basso continuo · C. Ph. E. Bach (1714—1788): Sonate in D-dur für Traversflöte und Cembalo obligato · G. Benda (1722—1795): Sonate in D-dur für Traversflöte und Cembalo obligato · J. J. Quantz (1697—1773): Sonate in a-moll für Traversflöte und Basso continuo, op. 1 Nr. 1

Hans-Martin Linde, Traversflöte; Hugo Ruf, Cembalo; Johannes Koch, Viola da gamba

harmonia mundi HM 30 178 L 16.— DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	**7**
Oberfläche:	**9**

Auf dieser Platte vereinigt HM vier Kammermusikwerke, deren Aufnahmedatum schamhaft verschwiegen wird — mindestens die Sonate des Alten Fritz ist schon vor zehn Jahren eingespielt worden, was auch zu hören ist ... Dennoch ist die Zusammenstellung lohnend, weil sie einen instruktiven Einblick in den gesellschaftlich-künstlerischen Hintergrund des sonst so kriegsfreudigen Königs, dieses zwiespältigen Geistes, gibt, von dessen künstlerischen Ambitionen vor kurzem eine hübsche Sonatenplatte der DaCa (vgl. Heft 5/70, S. 363/4) Aufschluß gab. Auf dieser Platte nun ist zu erkennen, woher er seine musikalischen Anregungen erhielt. — Die Interpretation hat Niveau, ist aber des leichtgewichtigen Materials wegen nicht allzu aussagekräftig.

(6 SME q A Heco 250/8) D.St.

Tänze und Lieder aus Spanien

Manuel de Falla (1876–1946)

Sieben spanische Volkslieder

Isaac Albéniz (1860–1909)
Catalonia

Ernesto Halffter (geb 1905)
Fanfare zum Gedenken an Enrique Granados

Enrique Granados (1876–1916)
Mazurca
Villanesca
Intermedio
Zapateado
Asturiana

Angeles Chamorro, Sopran

Sinfonie-Orchester des Spanischen Rundfunks

Dirigent Igor Markevitch

Philips LY 839 775 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	10

In ihrer formprägenden Wirkung auf eine Reihe von Orchesterkompositionen der letz-

ten hundert Jahre wird die spanische Folklore verschiedentlich etwas überschätzt. Nicht von ungefähr haben Albéniz, Granados, de Falla, Turina und Ravel ihre musikalische Ausbildung diesseits der Pyrenäen erhalten. Und soweit sie in ihren Werken Melodietypen und Rhythmen aus dem iberischen Volksgut aufgriffen, wurden diese häufig stark stilisiert oder gar nur als äußeres Kolorit verarbeitet. Auch die neue Philips-Einspielung vermittelt keine neuen Aspekte, zumal die vorgelegten Werke – abgesehen von Albéniz' „Catalonia" und der dreiviertelminütigen Fanfare von Halffter – ursprünglich für Klavier geschrieben wurden und erst später (zumeist durch E. Halffter) eine Orchestrierung erfahren haben.
Am wenigsten gerechtfertigt erscheint die Orchestrierung von de Fallas 1914 entstandenen „Sieben spanischen Volksliedern". Der instrumentale Aufwand steht hier in keinem Verhältnis zum kompositorischen Anspruch, aber auch in keinem Verhältnis zum unprätentiösen Gehalt dieser lyrischen, einfache Emotionen oder Sprichwortweisheiten wiedergebenden Liedchen. In der 1899 komponierten Suite popular „Catalonia" huldigt Albéniz mehr einem gängigen volkstümlich-rhapsodischen Unterhaltungsstil, als daß er sich durch die unverbrauchte Kraft echter Folklore inspirieren ließ. Das Werk gehört zu den schwächeren Partituren des Komponisten. Es ersetzt die fehlenden melodischen Einfälle noch nicht einmal durch äußere virtuose Effekte. Granados' gediegen durchgearbeitete Stücke entschädigen da wenigstens durch einen ernst gemeinten, liebenswert naiven Rückgriff auf bewährte kompositorische Elemente des mittleren 19. Jahrhunderts. Die Solistin der „Sieben spanischen Volkslieder", Angeles Chamorro, löst ihre gesangstechnisch unkomplizierten Aufgaben mit stimmlicher Wärme und Natürlichkeit sowie mit angemessen schlichter Zurückhaltung. Das Orchester wird von den Kompositionen kaum einmal richtig gefordert und spielt wohl deshalb auf ganzer Linie ein wenig lustlos. Zumindest reicht dessen Brio nicht aus, um die Werke (das gilt vor allem für „Catalonia") zu neuem Leben zu erwecken. Der Mangel an Plastizität und Brillanz fällt zu einem Teil auch zu Lasten der Aufnahmetechnik.
(3 b Tel. opus studio 2650 / Tel. WB 16 H) W.Sch.F.

Englische Gitarrenmusik

Francis Cutting: Zwei Lautenstücke; Daniell Batchelar: Monsiers Almaine; Thomas Robinson: Drei Stücke; John Dowland: Aus dem Lautenwerk; Michael C. Camidge: Sonatina G-dur für zwei Gitarren; John W. Duarte: English Suite op. 31; John McCabe: Canto for guitar; Thea Musgrave: Soliloquy I für Gitarre und Tonband

Siegfried Behrend, Gitarre (Takashi Ochi, 2. Gitarre)

DG 2530 079 25.– DM

Interpretation:	10
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	9

Die erste Plattenseite enthält Lautentabulaturen aus dem elisabethanischen England, die Siegfried Behrend übertrug und für die Gitarre bearbeitet, sowie eine ganz knappe, zweisätzige Sonatine für zwei Gitarren des Mozart-Zeitgenossen Michael C. Camidge, deren musikalischer Reiz freilich nicht über eine Diabelli- oder Kuhlau-Klaviersonatine hinausgeht. Demgegenüber sind die alten Lautenstücke, zumeist Galliarden, recht hübsch, zumal Behrend sie den alten Praktiken entsprechend reich ausornamentiert. Angesichts der bereits vorhandenen Fülle an alter Gitarrenmusik muß das musikalische Interesse an einer solchen Produktion naturgemäß begrenzt bleiben. Neue Aspekte sind hier kaum mehr zu gewinnen.
Wie schwer es die Gitarre hat, im Bereich der Neuen Musik ein ernsthaftes Wort mitzureden, demonstriert die B-Seite. Die Segovia gewidmete English Suite des 1919 geborenen John W. Duarte lehnt sich an die barocke Suitentradition an und versucht, durch Anreicherung der Harmonik, folkloristische Einschläge und virtuose Effekte über diese hinauszugelangen. Das Ergebnis ist ein kurzweiliges Gebrauchsstück für einen Virtuosen. Leider kann man John McCabes Canto for guitar, eine Auftragsarbeit des Cardiff-Festivals 1968, kaum kurzweilig nennen. Eine etwas zerquälte Atonalität, die immer wieder in tonale, in diesem Kontext trivial anmutende Wendungen zurückfällt, Einfallsarmut in den langsamen Teilen, alles das wird auch durch Geräuscheffekte, wie Klopfen auf den Resonanzboden, und virtuose Einschübe nicht interessanter. Und der Versuch von Thea Musgave, die Gitarre mit einem präparierten Tonband, das seinerseits aus dem Tonmaterial einer Gitarre gewonnen wurde, zu kombinieren, vermag auch nicht länger als vier Minuten zu fesseln. Aber das Stück ist mehr als doppelt so lang. Die Tonband-Hall- und Verfremdungseffekte nützen sich sehr schnell ab, die Substanz ist dünn. So verständlich es ist, wenn ein Musiker wie Behrend seinem Instrument neue Wege zu erschließen sucht, so verkrampft wirkt eine solche Schmalspur-Modernität.
Bewundernswert sind, wie immer, Behrends spieltechnisches Können, seine Klangfantasie und – im Falle der alten Meister – seine geschmackliche und stilistische Sicherheit.
(3 b m Dovedale III) A.B.

Klaviermusik

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klaviersonate Nr. 29 B-dur op. 106 (Hammerklaviersonate)

Christoph Eschenbach, Klavier

DGG 2530 080 25.— DM

Interpretation:	6
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	8

Was Barenboim, Ashkenazy oder Gelber recht ist, sollte Eschenbach billig sein. Und in der Tat, warum sollte sich ein junger Pianist nicht mit den „großen" Werken der Klavierliteratur auseinandersetzen; wer sagt denn, daß man die späten Klaviersonaten Beethovens erst spielen darf, wenn man grauhaarig und weise ist? Nun, auch der in diesem Punkt Freizügigste wird nicht umhin können, die Unangemessenheit von Vornahme und Resultat, pianistischem Vermögen und komponiertem Anspruch bei Eschenbachs Spätbeitrag zum Beethoven-Jahr feststellen zu müssen. Und wenn der Pianist auch viel Poesie fürs Adagio mitbringt, sich mit spürbarer Intelligenz mit dem Notentext auseinanderzusetzen weiß, überhaupt die Schwierigkeit der interpretatorischen Aufgabe wohl keineswegs unterschätzt — man könnte fast Takt für Takt nachweisen, wo entweder der Atem der Phrasierung zu kurz durchgehalten wird, wo es an der Aussagekraft des verfügbaren pianistischen Repertoires fehlt oder wo sich gerade die spezielle Art von Eschenbachs Klavierspiel selbst überfordert und am falschen Objekt mißt.
(6 v C, C Sandwich) U. D.

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Klavierwerke

a) Diabelli-Variationen op. 120

Amadeus Webersinke, Klavier

b) Variationen über „Quant' è più bello" WoO 69 · „Nel cor più non mi sento" WoO 70 · „Une fièvre brûlante" WoO 72 · „Kind, willst du ruhig schlafen" WoO 75 · „Tändeln und Scherzen" WoO 76 · 6 leichte Variationen WoO 77 · 6 Variationen F-dur op. 34

Dieter Zechlin, Klavier

c) Sonate D-dur op. 6 · 3 Märsche op. 45 · 6 Variationen über „Ich denke dein" WoO 74 · 8 Variationen C-dur über ein Thema des Grafen Waldstein WoO 67

Eva Ander und Rudolf Dunckel, Klavier zu vier Händen

Ariola-Eurodisc 80 281, 80 283, 80 352
je 16.– DM

	a)	b)	c)
Interpretation:	5	6	7
Repertoirewert:	3	5	8
Aufnahme-, Klangqualität:	8	8	8
Oberfläche:	9	9	9

Nach Beendigung des Beethoven-Jahres scheint eine Nachlese zu kommen, diesmal – via Ariola-Eurodisc – aus der DDR. War schon die Aufnahme der Klaviersonaten mit Dieter Zechlin eine Enttäuschung, so muß auch bezüglich dieser drei Platten die Feststellung gemacht werden, daß die Pianisten-Misere offenbar gesamtdeutsch ist. Die Nüchternheit, mit der sowohl Amadeus Webersinke an die Diabelli-Variationen als auch Dieter Zechlin an verschiedene Variationswerke gehen, ließe sich als Tugend interpretieren, wenn auf die interpretierten Werke ein erhellendes Licht fiele. Leider aber erweist sich diese Nüchternheit als Schwäche, als ein Fehlen des Versuchs, zu einer persönlichen Auseinandersetzung mit dem Komponierten vorzustoßen. Die Diabelli-Variationen und z. B. die F-dur-Variationen op. 34 klingen, als seien sie von einem wackeren Konservatoriums-Lehrer gespielt: brav, aber unerheblich. Die Kluft zu, sagen wir, Arrau oder Gulda ist unüberbrückbar, und auch die beiden in der letzten Nummer besprochenen Aufnahmen von Variationswerken mit John Ogdon bieten erheblich mehr. – Besser stehen die Dinge mit der dritten Platte, die vierhändige Werke enthält. Aber auch hier würde ich, obwohl das Duettieren der DDR-Künstler gut funktioniert, wegen der beiden Hauptwerke den Interessenten auf die Konkurrenzaufnahme mit Norman Shetler und Jörg Demus bei der DGG verweisen, zumal diese Platten auch technisch noch besser geraten sind (erhebliche Einwände gegen die technische Quali-

tät der Ariola-Pressungen gibt es indes nicht). Die Gelöstheit, mit der Shetler und Demus etwa den Lyrismus der Waldstein-Variationen nachspielen, steht eindeutig über dem interpretatorischen Vermögen der beiden DDR-Künstler.

(2 p U Heco P 4000) U.Sch.

Béla Bartók (1881–1945)

Mikrokosmos, 6. Band (Nr. 140–153); Im Freien; Sonatine

Stephen Bishop, Klavier

Philips 6500 013 25.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Bartóks Klaviermusik bedeutete für die Pianisten lange Zeit eine gerade noch vertretbare Möglichkeit, ihr Repertoire bis ins 20. Jahrhundert zu erweitern: Die Stücke waren zumeist kurz, und man konnte sie deshalb mit hartem Anschlag, ohne sie recht zu verstehen, als Objekte pianistischer Demonstration ganz gut brauchen; zudem bewies man dadurch ohne viel Aufwand musikalische Fortschrittlichkeit. Danach kamen Klavierspieler mit mehr Verständnis und weniger falscher Effektsucht, die bestrebt waren, gerade die kleinen musikalischen Gebilde durch intensives Ausspielen begreifbar zu machen und aufzuschließen. Stephen Bishop, 1940 in den Vereinigten Staaten geboren als Sohn jugoslawischer Eltern, gehört, wenn man diese schematische Genealogie der pianistischen Bartók-Interpretation gelten lassen will, zu einer dritten Generation, der die Musik keineswegs mehr problematisch ist (weder daß sie vor ihrem Verständnis stehenbleibt noch glaubt, dafür aktiv etwas tun zu müssen). Sie kann sich deshalb klavierspielend über die Notentexte hermachen und kann – muß nach so manchem Mißbrauch vielleicht sogar – versuchen, den Stücken neue und eigene Seiten ihrer möglichen Wirksamkeit abzugewinnen. Bishop tut das unverdrossen, eigenwillig, mit Phantasie und Verve. Er schlägt aus den zumeist nur zwei bis drei Minuten langen Stücken pianistisches Feuer – zuweilen eher sein eigenes als das Bartóks –, aber Sinn für Wirkungen und die Fähigkeit, ihnen klangliches oder rhythmisches Profil zu geben, hat er bestimmt. Ja, sein engagiertes Temperament rückt die Musik nicht nur ins klavieristische Scheinwerferlicht, sondern auch so nahe, daß man diese Aufnahme als farbkräftigen Akzent im Bartók-Repertoire nicht missen möchte.

(6 v C, Leak Sandwich) U.D.

Gilels at Carnegie Hall

Bach-Busoni: Präludium und Fuge D-dur (nach BWV 532); L. v. Beethoven: 32 Variationen c-moll; Sonate cis-moll op. 27/2; N. Medtner: Sonate a-moll op. 38 („Reminiscenza"); S. Prokofjew: Scherzo und Marsch aus „Die Liebe zu den drei Orangen"; M. Ravel: Pavane pour une Infante défunte; Jeux d'eau; F. Chopin: Etüde Nr. 26 As-dur (aus: Trois Nouvelles Etudes); Etüde Nr. 14 op. 25, 2; Bach-Siloti: Präludium h-moll (nach BWV 855)

Emil Gilels, Klavier

Electrola 1 C 187 - 91 525/6

Sonderpreis: 29.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	4
Oberfläche:	7

Was sollen eigentlich derartige Mitschnitt-Platten? Was soll mit der Aufnahme eines Konzerts vom 2. Februar 1969 in der Carnegie Hall dokumentiert werden? Denn nur das Interesse am Festhalten eines „einmaligen Ereignisses" könnte ja motivieren, weshalb man sich zwei Plattenseiten lang einen guten Pianisten unter ungünstigen Produktionsbedingungen spielend anhören soll. Der Klavierklang kommt so indirekt, daß gerade die Klangdifferenzierungen von Gilels – sein markantes Forte und seine lyrisch gesponnenen Pianopassagen – kaum zu erkennen sind. Und Gilels gehört eben zu jenen Pianisten, die vollinhaltlich das Instrument Klavier spielen, das heißt: deren starke Wirkung im pianistischen Effekt, im Hämmern von Oktaven, im virtuosen Artikulieren einer beiwerkumrankten Melodielinie, im Aufbauen und Steigern vollgriffiger Akkordstellen liegt, und was dergleichen mehr ist, dessen Wiedergabe aber nur höchst selten einen derart abstrakten interpretatorischen Wert hat, daß man unabhängig vom Klang einfach der akustischen Lektüre eines Notentextes folgen möchte. Dieses Spezifikum merkt man besonders bei der leider auch in diesem Allerweltsprogramm enthaltenen Mondschein-Sonate, deren erster Satz in recht unplastischer Mondsüchtigkeit versinkt, ohne daß ein irgendwie analytisches Eindringen oder nur eine bewußte musikalische Steuerung spürbar würden. Ganz in seinem Element (immer von der klanglichen Abschirmung des Mitschnitts ausgehend) scheint Gilels erst beim Schluß-Presto zu sein.

Überhaupt die beiden kurzen Prokofjew-Stücke, die Chopin-Etüden und die schnellen Sätze aus den c-moll-Variationen, alles, wo es pianistisch etwas „zu tun" gibt, setzen sich gegenüber dem Aufnahmeverfahren noch am ehesten durch. Ihnen ist es angemessen, während Ravels Pavane (im Gegensatz zu Jeux d'eau und die spätromantische Reminiszenzen-Sonate von Nikolai Medtner, dem hierzulande kaum bekannten Russen (1880–1951) mit der Slawenseele und der Westsehnsucht, fast alles von ihrer Individualität verlieren. Der Klang, auf den es hier ankäme, bleibt stumpf.

(6 v C, Leak Sandwich) U.D.

Klavier-Recital Kurt Leimer

Brahms: Variationen über ein Thema von Paganini a-moll op. 35; Rachmaninoff: Prélude Nr. 6 g-moll op. 23 Nr. 5; Rubinstein: Große Etüde Nr. 2 C-dur op. 23; Scriabin: Etüden Nr. 1 cis-moll op. 2, Nr. 12 gis-moll op. 8; Chopin: Scherzo Nr. 1 h-moll op. 20

Electrola C 053-28 912 16.– DM

Interpretation:	4
Repertoirewert:	0
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	6

Brahms' Paganini-Variationen sind erbarmungslos. Sie offenbaren bereits in den ersten Takten, wes Geistes Kind der Interpret ist. Kurt Leimer erweist sich in dieser pianistischen Zerreißprobe als ein Klavierspieler, der sich durch die exzeptionellen Schwierigkeiten mehr oder weniger holprig hindurchmogelt, sich um die richtigen Noten und halbwegs richtigen Tempi bemüht, ohne auch nur andeutungsweise in der Lage zu sein, das herauszubringen, was hinter den didaktisch-pianistischen Problemstellungen des Werkes als Brahmsche Musik hervorgeholt werden will. Ein nur oberflächlicher Vergleich seiner Wiedergabe mit derjenigen eines Katchen ist geradezu vernichtend. Es fehlen bei Leimer nicht nur der bravouröse Überschwang, der virtuose Glanz, das pianistische Furore, ohne die ein solches Werk trocken und pedantisch wirkt, es fehlt auch die pianistische Differenzierung, es fehlt der Sinn für klangliche Valeurs, wie sie beispielsweise die 11. und 12. Variation des ersten Teiles fordern. Wo die technischen Grenzen sind, erweist sich an einer Stelle wie den Oktavglissandis der 13. Variation, die geradezu hilflos geschludert klingen. Kurz: Leimer demonstriert auf dieser Platte lediglich, daß er ein solches Werk nicht spielen kann.

Leider sind auch die übrigen Einspielungen keine Offenbarung. Sie wirken sämtlich starr, glanzlos, flach und undifferenziert. Es fehlt der große Zug in gleichem Maße wie die Durchformung des Details, ohne die es auch bei der Darstellung virtuoser Klaviermusik nicht geht. Unerfreulich wie die Interpretationen ist die Klangtechnik der Platte. Der Flügel klingt mulmig, stumpf und hart.

(3 b M Dovedale III) A.B.

Kammermusik

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Flötenquartette:

Nr. 1 in D-dur, KV 285 / Nr. 2 in G-dur, KV 285a / Nr. 3 in C-dur, KV 285b / Nr. 4 in A-dur, KV 298

1) William Bennett, Flöte · Das Grumiaux-Trio: Arthur Grumiaux, Violine; Georges Janzer, Viola; Eva Czako, Violoncello

Philips 6500 034 25.— DM

2) Michel Debost, Flöte · Das Trio à cordes Français: Gérard Jarry, Violine; Serge Collot, Viola; Michel Tournus, Violoncello

Electrola 1 C 063-10 269 21.– DM

Platte:	1)	2)
Interpretation:	8	8
Repertoirewert:	7	7
Aufnahme-, Klangqualität:	9	8
Oberfläche:	9	9

Zuletzt waren vor vier Jahren, und dann gleich zwei Neuaufnahmen der Flötenquartette Mozarts zu besprechen (DGG und Valois, vgl. Heft 9/66 S. 579/580). Jetzt sind wieder zwei Neuaufnahmen erschienen, die beide nicht voll befriedigen: Die Electrola-Platte bietet den einfühlsameren Flötisten und das schlechtere Klangbild, die Philips-Platte dagegen das bessere Streichtrio und das (fast schon übertrieben präsente, aber doch) bessere Klangbild ... Das Grumiaux-Trio ist allen bisher vorhandenen Aufnahmen deutlich überlegen — an ausgeprägt-virtuosem Gestaltungseffekt, brillanter Darstellung und musikantischer Ausgestaltung der Partituren, wobei Grumiaux' dominierende Persönlichkeit die Garantie dafür bietet, daß trotz aller Brillanz warme Empfindsamkeit — im positiven Sinne — vorherrscht, die sich jeder Nuance liebe-

voll annimmt. Bennett, ein junger englischer Flötist, sucht sich auf seine Art dieser Auffassung anzupassen, wirkt dabei aber ein Quantum zu massiv und ungestüm, was zu einem dauernden Mißverhältnis der Gewichte führt. Wieviel besser hätte Debost mit seiner feinsinnigen und feinfühligen, deutlich intimer angelegten Interpretation des Flötenparts zu diesen Streichern gepaßt! Denn ihm tun es seine französischen Streicherpartner jenes Quantum zu wenig gleich, das Bennett überbetont. — So wird man über beide Aufnahmen nicht vollkommen froh, und der Interessent muß weiter warten (vielleicht auf eine neue Stereoaufnahme mit Rampal) und bis dahin nach seinen eigenen Vorstellungen und Wünschen wählen.

(6 SME q A Superex-St-Pro) D.St.

Antonín Dvořák (1841–1904)

Streichquartett G-dur op. 77

Louis Spohr (1784–1859)

Quintett c-moll für Klavier, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott

Mitglieder des Wiener Oktetts

Decca SXL 6463 — 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	8

Die Koppelung von zwei Werken, die gemeinhin als zweitrangig gelten, entbehrt nicht des Reizes. Dvořáks Quintett, 1975 zur Zeit seiner „vaterländischen Kehre" geschrieben, verleugnet im Kopfsatz durchaus nicht die Schwierigkeiten des Komponisten im Umgang mit der Sonatenform, verrät aber in der Coda dieses Satzes und durchgehend im Scherzo Qualitäten, die eine nähere Bekanntschaft lohnen – zumal dann, wenn – wie in dieser Einspielung – ebenso seriös wie atmosphärisch musiziert wird: eine Sondererwähnung für den Kontrabassisten Burghard Kräutler, der seinem Part erstaunliche Differenzierungen abgewinnt. – Das Quintett von Louis Spohr, 1852 geschrieben, enthält manches Klischee romantischer Musik und wird vom Klavier beherrscht (erstaunlich, wenn man bedenkt, daß Spohr kein Pianist war und seine Opernproben am Staatstheater Kassel nicht vom Klavier her, sondern mit einem Streichquartett [!] leitete). Dennoch überrascht das Werk, zumal im Finalsatz, mit einem grundierten Impetus, der an Schumanns Klavier-Quartett und -Quintett erinnert. Die Interpretation des Wiener Ensembles ist erstklassig, vor allem in den Bläserparts. – Hervorragende Aufnahmetechnik, leicht unruhige Oberfläche.

(2 Ortofon M 15 U Heco P 4000) U.Sch.

Maurice Ravel (1875–1937)

Streichquartett

Antonin Dvořák (1841–1904)

Streichquartett F-dur, op. 96

Sebestyén-Quartett: Ernö Sebestyén, Tamás Szabó, Gábor Fias, János Devich

Hungaroton SLPX 11 464 — 21.– DM

Interpretation:	a) 6	b) 8
Repertoirewert:		3
Aufnahme-, Klangqualität:		9
Oberfläche:		7

Die Forderung, Musiker müßten eine langjährige Bewährungszeit im Konzertsaal hinter sich haben, bevor sie für Schallplattenaufnahmen in Betracht gezogen werden sollten, enthält, so unabdingbar sie erscheint, auch ein Moment von Unrecht an den jungen Leuten, die sich ernsthaft der Musik verschrieben haben, da ja die Schallplatte den traditionellen Ort und die herkömmliche Weise der Vermittlung und Rezeption von Musik relativiert, wenn nicht liquidiert hat. Schallplatten, auf denen junge Künstler debutieren, dürfen demnach nicht nur, sie müssen sein, allerdings nicht um den Preis, den man gewöhnlich zahlt.

Da die vorliegende Platte darin nichts nachläßt, müssen diese Einspielungen durch das junge, erst 1966 gebildete, allerdings schon mehrfach in internationalen Wettbewerben ausgezeichnete ungarische Quartett an den exemplarischen Interpretationen des Smetana-Quartetts (Dvořák) und des Juilliard-Quartetts (Ravel) gemessen werden.

Dvořák gegenüber zeigt das Sebestyén-Quartett das, was für die musikalische Umsetzung seiner Partituren noch wichtiger erscheint als technisches Vermögen: musikalischen Takt, was hier soviel heißt als Widerstand gegen das Insistieren dieser Musik auf dem Einheimisch-Böhmischen inmitten des Fremden; ihre Bewahrung vor dem, was sie als Möglichkeit nicht ganz ausschließen kann: die Darstellung ihrer Naivität als nicht ursprünglicher, ihrer Simplizität als nicht heiliger.

Die Vermutung, der in einem ganz anderen Sinne als Dvořák vaterlandslose – „mondäne" – Ravel (der trotzdem in keinem Takt Frankreich verleugnet) sei um dieses Kontrastes willen aus der fast zwanghaften Koppelung mit Debussy befreit worden, findet im Spiel des Sebestyén-Quartetts keine Stütze.

Ihm mangelt noch, bei aller Geläufigkeit und Richtigkeit der Disposition im großen, die Gestaltung der proteushaften Vielfalt dieser Musik.

Dem Juilliard-Quartett dagegen, das die höchst differenzierten Vorschriften zu Tempo, Dynamik und Klangfarbe genau befolgt, gelingt daher auch die Darstellung des teils vermittelten, teils abrupten Wechsels von Sich-Zeigen und -Verbergen, Zartheit und Sprödigkeit, Verlockung und Schrecken. Ihr Vorgriff in der Formung des sordinierten Violintons auf das „flautando" Bergs und Weberns bringt das panische Wesen, eine mediterrane Welt, unmittelbar zu Gehör, und zwar trotz der technischen Mängel, die der älteren Aufnahme anhaften.

Schwer zu sagen, ob die Sebestyéns auf dem Wege zu solcher Vollkommenheit sind.

(9 v l Braun L 450) L.B.

Neue Musik

Roman Haubenstock-Ramati (geb. 1919)

Vermutungen über ein dunkles Haus; Credentials or 'Think, think lucky'; Tableau I für Orchester

Cathy Berberina, Stimme (b); Sinfonieorchester des Südwestfunks, Leitung Ernest Bour (a, c), Hans Rosbaud (b)

Wergo WER 60 049 — 25.– DM

Interpretation:	9
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	8

Es gibt keine Frage: diese Platte war notwendig. Denn daß die Arbeit eines so intelligenten und eigengewichtigen Komponisten wie Haubenstock-Ramati bisher noch nicht bis zur Fixierung auf der Schallplatte (mit Ausnahme eines Flötenstücks) gefunden hat, scheint eigentlich ein Versehen zu sein. Gleichwohl ein recht typisches. Denn einmal decken sich die charakteristischen Momente von Haubenstock-Ramatis Musik meist (aber doch nicht immer) weitgehend (aber doch nicht ganz) mit den gerade aktuellen Tendenzen, so daß seine Stücke zur dazugehörigen Landschaft zählen – und zwar mit einer Selbstverständlichkeit, daß man leicht übersieht, eigens davon zu sprechen. Zum anderen ist der Komponist selber mehr an der Sache, um die es ihm (und auch anderen) geht, interessiert als an Eigenpropaganda, so daß er leichter über das allgemeinere Problem streitet und sich unterhält, als auf die individuellen Unterschiede bei sich und seiner Musik eigens hinzuweisen.

Nun kann man sich also auch als Fernerstehender dank einer Wergo-Platte ein Bild vom Komponisten Roman Haubenstock-Ramati machen, der 1919 in Krakau geboren wurde, bei Artur Malawski und Josef Koffler Komposition studierte, nach dem Krieg (von 1947–50) die Musikabteilung von Radio Krakau leitete, dann nach Israel auswanderte, dort an der Staatlichen Musikbibliothek in Tel Aviv Direktor war, 1957 nach Europa zurückkehrte, erst in Paris (mit dem ortsüblichen Kontakt zur Musique concrète), dann in Wien (mit der beruflichen Verpflichtung als Lektor der Universal-Edition) arbeitete und heute in Wien als „Freischaffender" lebt.

Die drei Stücke zeigen, wenn man sie chronologisch verfolgt, eine sehr charakteristische Erweiterung des Ausdrucksradius: bei „Credentials" (mit Text aus Backetts „Warten auf Godot") ist der mobile Einsatz der Sprechstimme nach den damals (1960) vorherrschenden „postseriellen" Mustern die Hauptattraktion; die „Vermutungen über ein dunkles Haus" summieren drei Orchesterstücke aus der Oper „Amerika" (1962–64) und damit den Stand einer auf den großen Orchesterapparat ausgeweiteten Instrumentaltechnik, die auf Variabilität von Form und Ablauf Wert legt; schließlich bedeutet „Tableau" (1967) eine Steigerung der dynamischen Energien bei gleichbleibend beweglicher Instrumentalkombinatorik und Formstruktur. Die Gefahr des Kunstgewerblichen, die manchen Stücken Haubenstock-Ramatis als Kehrseite ihrer spielerischen Transparenz zu drohen schien, ist nun gebannt, die Klangfarbenmischungen haben an Schärfe und Dringlichkeit zugenommen. – Besonders zu vermerken ist noch, daß die älteste Aufnahme (von „Credentials") noch unter Rosbauds Leitung entstand (das Stück wurde 1961 in Donaueschingen uraufgeführt) und an die durchdringende interpretative Intelligenz dieses großen Dirigenten zu erinnern vermag.

(6 v C, Leak Sandwich) U.D.

Rote Reihe der Universal Edition

Lilli Friedemann: Kollektivimprovisation, als Studium und Gestaltung neuer Musik

32 S. Text mit 7 grafischen Darstellungen, 1 Schallplatte 17 cm / 45 UpM

UE 20 007 7.– DM

Spielmannstänze des Mittelalters 1

herausgegeben von Klaus Walter. 32 S. Text: Erläuterung und Noten mit 13 Abbildungen, 1 Schallplatte 17 cm / 45 UpM mit Heft

UE 20 008 12.– DM

(Wird nur kompl. mit Platte u. Heft verkauft)

Spielmannstänze des Mittelalters 2

herausgegeben von Klaus Walter. 47 S. Text: Vorwort und Noten, 1 Schallplatte 17 cm / 45 UpM mit Heft

UE 20 013 15.– DM

(Wird nur kompl. mit Platte u. Heft verkauft)

Gertrud Meyer-Denkmann: Klangexperimente und Gestaltungsversuche im Kindesalter

55 S. Text mit 11 grafischen Darstellungen (4 davon mehrfarbig), 1 Schallplatte 17 cm / 45 UpM mit Heft

UE 20 011 14.50 DM

(Wird nur kompl. mit Platte u. Heft verkauft)

Seit September 1969 gibt es bei der Universal Edition in Wien eine Publikationsreihe, die mittlerweile auf über zwanzig Einzelveröffentlichungen gediehen ist und sich unter recht verschiedenen Aspekten um neue Möglichkeiten der Schul- und Jugendmusik kümmert. „Die quadratischen Hefte mit dem roten Umschlag", so hieß es in einer Ankündigung des Verlags, „bieten aufgeschlossenen jungen Menschen und ihren Musikerziehern, was sie brauchen, um auch außerhalb der ausgetretenen Pfade mit Freude musizieren und mit Verständnis hören zu können." Die vier hier anzuzeigenden Hefte enthalten abweichend von den übrigen, die zumeist nur aus Noten oder in wenigen Fällen auch nur aus Text bestehen, eine Demonstrations-Schallplatte. Dies scheint zu bestätigen, daß es sich bei den Themen der vier ausgewählten Hefte um so Ungewohntes – jenseits „ausgetretener Pfade" – handelt, daß eine akustische, real klangliche Verständigung über das Beschriebene notwendig wurde. Und tatsächlich geht es um zwei extreme Positionen der „Roten Reihe": um sehr alte Musik (die beiden Hefte mit mittelalterlichen Spielmannstänzen) und den Zugang zu bewußt neuen Musizierformen, bei denen moderne Klangwelten Eingang bereits in die musikalische Kinder- und Jugenderziehung finden (die Hefte von Gertrud Meyer-Denkmann und Lilli Friedemann). – Andere Themen der „Roten Reihe" sind (neben der zu erforschenden neuen und der wiederzuentdeckenden alten Musik) mit untergeordneten Anteilen Volksmusik und einmal sogar Jazz- und Pop-Music.
Die beiden Hefte mit Spielmannstänzen des 13. und 14. Jahrhunderts (aus England, Frankreich und Italien) geben zugleich Einblick in die Arbeit des Wiener Ensembles für alte Musik, „Les Ménestrels", das 1963 von der Sopranistin Marie Thérèse Escribano zusammen mit dem Herausgeber der Hefte, Klaus Walter, gegründet wurde. Man bemüht sich bei diesem Ensemble um eine nach Stil und Instrumentarium historisch getreue Wiedergabe, möchte jedoch nicht auf die Zugabe von Lebendigkeit und eigenem Musizier-Engagement verzichten. Nun brauchen die mittelalterlichen Tänze gerade dies: das Umsetzen der zumeist einstimmigen Notentexte in ein frisches und bewegliches Ensemble-Musizieren. Und wenn Walters Parallelisierungen „zwischen der mittelalterlichen und der modernen Tanzmusik, besonders dem Beat", auch befürchten lassen, es würde da zuviel an Inszenierung und Gegenwartsnähe geboten, so belegen doch die Klangbeispiele, daß man nur versucht, das tote Objekt in Entwicklung der ihm eigenen Energien zu einem lebendigen Subjekt zu machen und andere anzuregen, ein Gleiches zu tun. Es werden deshalb die Eigentümlichkeiten dieser 600 Jahre alten Musik erläutert und verschiedene Realisierungsmöglichkeiten als Ansatz zu eigener Beschäftigung angeboten.
Dies geht natürlich niemals über einen Spezialfall der Interpretation hinaus. In ganz anderer Weise soll die Beschäftigung mit klingendem Material aufgrund der Vorschläge und Anregungen in den beiden anderen Heften der „Roten Reihe" zu freier und eigenschöpferischer musikalischer Aktivität führen. Nicht die Wiedergabe vorhandener Notentexte wird angestrebt, sondern beziehungsvoller Umgang mit Klängen und Geräuschen, um sich darin nach eigenen Vorstellungen ausdrücken und verhalten zu lernen. Aufsehenerregend dürften dabei vor allem die „Klangexperimente im Kindesalter" von Gertrud Meyer-Denkmann sein. Denn da wird der ganze abgestandene Plunder der musikalischen Kindererziehung – mit Liedleinsingen, Beginn beim Primitiven (etwa der berühmten „Rufterz"), Rhythmusklopfen, schrittweisem Aufbau, enger Tonalitätshörigkeit – kurzerhand über den Haufen geworfen, weil eben die Wahrnehmung, wie die moderne Psychologie weiß, nicht hübsch systematisch vom Einzelnen zum Ganzen fortschreitet, sondern umgekehrt vom Komplexen ausgeht und es durch allmähliche Differenzierung und Gliederung zu erfassen sucht. Die Kinder werden also angehalten, in der Gruppe mit Stimme oder Instrument richtig zu reagieren, anschauliche Szenen in musikalische Vorgänge umzusetzen, sich eigene Vorstellungen von Klangverläufen zu machen – und immer steht ihnen dabei das Gesamt der Töne, Intervalle, Geräusche und Artikulationsarten zur Verfügung; sie können auswählen und lernen es, gemäß ihrer Erfahrung, zu unterscheiden und das Unterschiedene immer bewußter einzusetzen. Die Orientierung dieser Methode an der gegenwärtigen musikalischen Wirklichkeit ist evident. Und die mitgegebenen Klangbeispiele lassen tatsächlich staunen, mit welcher Ungezwungenheit sich die Vier- bis Zehnjährigen in durchaus untraditionellen Klanglandschaften zurechtfinden und sich darin aktiv bewegen gelernt haben.
Lilli Friedemanns Anregungen zur „Kollektivimprovisation" sind quasi die Fortsetzung dieses erzieherischen Bemühens auf höherer Altersstufe. Denn auch hier werden die Erfahrungen der modernen Musik von einem expandierten Klangraum nicht nur integriert, sondern als wesentliche Voraussetzung angesehen. Allerdings sind für die richtige Verwendung neuer Klangmöglichkeiten bei der „Kollektivimprovisation" schon einige instrumentale Kenntnisse erforderlich, so daß jeder Spieler seine momentanen Reaktionen auf Gehörtes und seine Aktionen im Sinne des vorher besprochenen Planes auch wirklich darzustellen weiß. Aber jedenfalls dürfte sich mit der zielstrebig geübten Improvisationspraxis eine Erziehungschance ergeben, in der noch ungeahnte Möglichkeiten liegen.

U.D.

Geistliche Musik

Bach-Festival

1) Christian Philipp Eman. Bach (1714–1788)

Magnificat für Sopran, Alt, Tenor, Baß, Chor, 3 Clarintrompeten, Pauken, 2 Traversflöten, 2 Oboen, Streicher und B.c.

Elly Ameling, Sopran; Maureen Lehane, Alt; Theo Altmeyer, Tenor; Roland Hermann, Baß; Tölzer Knabenchor, Leitung Gerhard Schmidt; Collegium aureum, Leitung Kurt Thomas

harmonia mundi HM 30 508 K 21.– DM

2) Johann Sebastian Bach (1685–1750)

„Weichet nur, betrübte Schatten" Kantate 202 für Sopran, Oboe, Streicher und B.c. (Hochzeitskantate) · „Non sà che sia dolore" Kantate 209 für Sopran, Traversflöte, Streicher und B.c.

Elly Ameling, Sopran; Helmuth Hucke, Barockoboe; Ulrich Grehling, Violine; Reinhold J. Buhl, Violoncello; Fritz Neumeyer, Cembalo; Hans-Martin Linde, Block- und Traversflöte; Johannes Koch, Viola da gamba; Gustav Leonhardt, Cembalo; Collegium aureum, Leitung Reinhard Peters

harmonia mundi 30 516 K 21.– DM

3) Johann Sebastian Bach (1685–1750)

13 Sinfonien zu den Kantaten 174, 221, 52, 150, 142, 196, 49, 207, 4, 31, 146, 106, 169

Peter Schwarz Orgel; Gottfried Bach, Cembalo; Deutsche Bachsolisten, Leitung Helmut Winschermann

Philips 802 920 LY 25.– DM

4) Bach-Festival

Bach bei Pelca (aus BWV 42, 208, 615, 84, 75, 733, 147, 650, 552)

Pelca PSRS 40 547 10.– DM

	1)	2)	3)	4)
Interpretation:	8–9	9–10	6	–
Repertoirewert:	8	8	3	1
Aufnahme-, Klangqualität:	9, 10	8, 10	7	7
Oberfläche:	10	10	9	8

Das große Magnifikat des damals 35jährigen Komponisten spiegelt auf eine uns heute vielleicht sympathische Weise die lebendige Auseinandersetzung mit der Tradition und den zeitgenössischen Strömungen zum Zeitpunkt seiner Niederschrift. Besonders berührt dabei wohl die sich daran entwickelnde eigene Kraft dieser musikalischen Persönlichkeit. Aber auch ohne diese Voraussetzungen ist dieses Werk dankbar genug, um zur Aufführung zu reizen. Stilerfahrene Kräfte und originaler Instrumentenklang (so auch Barockfagott und Naturhorn) sind die sicheren Voraussetzungen dieser gekonnten Einspielung. Die

frischen, klar klingenden Stimmen des Chores werden locker und natürlich geführt, geschmeidig können sie der musikalischen Sinngebung entsprechen. Von den Solisten wird der Tenor beim „Quia fecit mihi magna" bis an seine Leistungsgrenze gefordert; des Basses Kraft wirkt ein wenig pathetisch beim „Fecit potentiam". Die Akustik der Aufnahme ist großräumig, leichtklingend und durchsichtig, nur sind die forte-Stellen und manche Spitzentöne zu mikrophonnah.

Auch bei den Bach-Kantaten der folgenden Aufnahme gerät der Sopran in den Höhen so zu scharf. Die wechselvolle Hochzeitskantate wird von Elly Ameling ebenso leichtfüßig und melodisch lieblich wie affektvoll gesungen. Die Instrumentalisten sind ihr Partner, nicht Begleiter. Allein um Helmuth Hucke Oboe blasen zu hören (seine Tonbildung ist wirklich unerhört!), rechtfertigt schon einen Kauf der Platte. Die in ihrer Echtheit angezweifelte italienische Kantate lebt in dieser Einspielung ebenfalls vom Esprit und der charmanten Eleganz der Instrumente (hier darf die Flöte glänzen), und der kontrastierenden Affekt- und Tongebung der Vokalsolistin, die bei allen Beteiligten Empfindungsreichtum gleichermaßen voraussetzt, ist nur Lob zu spenden.

Wie nüchtern-kompakt ist dagegen die Gestaltung von Vorspielen bei den Deutschen Bachsolisten. Stereotype Auffassung läßt nur „Kunstgewerbe" aufkommen, da hilft alles tüchtige Bachspiel nicht. Dabei gelingen kürzere Sätze besser als die längeren (BWV 31); konzertante Sätze werden nicht exakt genug. Der Orgelpart klingt gekünstelt. Die Aufnahme ist technisch geräumig, aber ohne Glanz.

Bach-Festival ist ein Querschnitt durchs Pelca-Programm. Alleiniger Meister ist Bach, es werden nur geschlossene Werke oder Sätze geboten. Klare Aufnahmetechnik, wenig Geräusche und gute Angleichung der verschiedenen Einspielungen lassen den einfachen Liebhaber Bachscher Musik gewiß auf seine Kosten kommen. Eine künstlerische Notwendigkeit besteht für diese Platte nicht.

(14 H Wharfedale Dovedale III) Ch.B.

Leoš Janáček (1854–1928)

Glagolitische Messe, festliche Messe für Soli, Chor, Orchester und Orgel in altslawischem Text gesungen

Libuse Domaninska, Sopran; Vera Soukupova, Alt; Beno Blachut, Tenor; Eduard Haken, Baß; Jaroslav Vodrazka, Orgel; Chor und Orchester der tschechischen Philharmonie, Leitung Karel Ančerl

Supraphon (eurodisc) 80 369 PK 21.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	8
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	7

Der etwa fünf Jahre alten Aufnahme der Glagolitischen Messe unter Kubelik bei der DGG steht diese Supraphon-Einspielung (in der Reihe ‚Musica Contemporana') an Plastik, Unmittelbarkeit und Geschlossenheit keineswegs nach. Ja, man spürt sogar die größere Nähe zur Sprache und zur musikalischen Ausdruckswelt – was hier fast eher landschaftlich und geographisch als geistig zu verstehen wäre – dieses ungewöhnlichen und bewegenden Werkes. Zum Beispiel wird in der Wiedergabe Ančerls ohne weiteres klar, was bei Kubelik wie eine zu respektierende Besonderheit erschien, aber nicht von selbst einleuchtete: daß auf das Agnus Dei ein großes Orgelsolo und dann eine orchestrale Intrada folgen. Die tschechische Aufnahme zeigt, daß in diesem Moment nur faktisch vollzogen wird, was eigentlich schon vorher angelegt und stets unterschwellig präsent war: der Übergang von der liturgischen Handlung in das Genuinere dieser Messe: die Musik. Bei Kubelik wirkt das zu konzertmäßig distanziert, bei Ančerl ist dagegen keine Frage, daß in diesem Werk mit Tönen gebetet und quasi unter freiem Himmel Gottes Herrlichkeit gepriesen wird. Diese Musik umspannt die bunte Weite der Natur, sie trägt ihren geistlichen Anlaß in sich selbst.

Was diesen Gesamteindruck stört, ist vor allem die Unausgeglichenheit des Solistenquartetts. Der Tenor quält sich in der Höhe und wirkt auch in der Mittellage nicht so sonor und männlich, wie man sich das entsprechend dem naturhaften Charakter der Musik wünschen würde. Und da seine Partie die umfänglichste ist, spielt diese Abweichung in Timbre und technischer Verläßlichkeit schon eine ausschlaggebende Rolle. Auch die Sopranistin ist nicht eben überzeugend; während die ausgezeichnete Altistin und der östlich schwarze Baß nach der Disposition des Werkes eben nur eine untergeordnete Rolle übernehmen, also keinen Ausgleich schaffen können. Und so kommen fast alle solistischen Partien Einbrüchen der Gesamtfaktur gleich, provinziellere Töne mischen sich ein, und das zuvor Angelegte kann nicht in entsprechenden Spannungs- und Intensitätsgraden durchgehalten werden. – Einen ähnlichen, allerdings völlig überflüssigen Einbruch erlebt man aufgrund der Plattenregie, die den Credo-Satz in zwei Teile zerhackt hat, obwohl bei Spiellängen von rund 20 Minuten auf jeder Plattenseite der Schlußabschnitt des Credos (mit etwas mehr als 4 Minuten) noch leicht auf der ersten Seite unterzubringen gewesen wäre. Schade. Die Aufnahme wirkt im übrigen schön räumlich, ohne zu lange Nachhallzeiten zu haben. Beeinträchtigt wird der Klang nur durch einen vor allem in den Höhen eingeengten Frequenzumfang.

(6 v C, C Sandwich) U.D.

Zoltán Kodaly (1882–1967)

Psalmus Hungaricus op. 13; „Der Pfau", Variationen über ein ungarisches Volkslied

József Simándy, Tenor; Budapester Chor; Kinderchor des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens; Ungarische National-Philharmonie, Dirigent Antal Dorati

Hungaroton SLPX 11 392 21.– DM

Interpretation:	a) 7	b) 9
Repertoirewert:		8
Aufnahme-, Klangqualität:		8
Oberfläche:		8

Der Psalmus Hungaricus, neben der Missa brevis und dem Te Deum das aufwendigste geistliche Chorwerk Kodalys, ist eine Jubiläumsmusik wie die „Pfau"-Variationen: waren letztere als Gabe zum 50. Geburtstag des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, 1938, gedacht, so entstand der Psalm – wie Bartoks berühmte Tanz-Suite – aus Anlaß des 50jährigen Jubiläums der Vereinigung der Städte Buda und Pest, 1923. Eine seltsame Festmusik freilich, in der zu den Versen des 55. Psalms ausschließlich geklagt, verwünscht und lamentiert wird. Man versteht sie nur vor dem Hintergrund des persönlichen Schicksals, das Kodaly in den ersten Jahren nach dem ersten Weltkrieg zu erdulden hatte. Losgelöst von diesen biographischen Bezügen erscheint das Werk heute ungleich in seiner Substanz. Das Kleben der Musik am Versmaß mag sprachlich-folkloristisch bedingt sein, ermüdet jedoch auf die Dauer, zumal dann, wenn der Ausdrucksgestus keine Abwechslung bietet. Das Ganze präsentiert sich als großes Tenor-Lamento zu überaus farbigem Orchestersatz, das von ritornellartigen Chor-Einwürfen zu leidenschaftlicher Ekstase gesteigert wird. Erst am Schluß gewinnt der Chor eigene Aussagekraft.

József Simándy tut in dieser Aufnahme unter Dorati alles, den pathetischen Klageton seines Parts zu unterstreichen. Der offenbar groß besetzte Chor klingt stellenweise etwas flach, aber das mag sprachliche Gründe haben. Im übrigen hatten die Budapester Techniker einige Mühe, ihn plastisch ins Bild zu bekommen, hätte man sich den Chorklang doch hie und da präsenter gewünscht. Ein Manko, das die Wirkung des Werkes zusätzlich beeinträchtigt. Am meisten überzeugt noch das von Dorati sehr intensiv geführte Orchester.

Was es unter einem bedeutenden Dirigenten zu leisten imstande ist, zeigt die vorzügliche Darstellung des Variationenwerkes. György Lehel hat es 1963 mit dem Sinfonieorchester des Ungarischen Rundfunks und Fernsehens für die DG eingespielt, jedoch erreichte seine Darstellung nicht die Brillanz, Beweglichkeit, kraftvolle Energie und koloristische Vielfalt dieser Dorati-Interpretation. Gegenüber Lehels gepflegtem Akademismus spielt Dorati die folkloristischen Reize des Werkes temperamentvoll aus, das bunte Kaleidoskop der Kontraste, von dem es weitgehend lebt, souverän arrangierend und disponierend. Auf diese Weise erhält die Wiedergabe großen Zug und formale Spannung.

Der Aufsprechpegel der Aufnahme ist nicht sonderlich hoch, so daß ein stärkeres Aufdrehen mit den damit verbundenen Nachteilen erforderlich wird. Ansonsten klingt die Orchesteraufnahme jedoch gut, breitgefächert und transparent.

(3 b M Dovedale III) A.B.

Von Tod und Leben

Motetten zur Passion

Orlando di Lasso; Jean de Castro; Paschal de l'Estocart

Sertum Musicale Coloniense, Dirigent Harald Kümmerling

Resono SLR 15 001 19.— DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	5
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	5

Die Zeit, da man sich damit begnügte, Concertis des 17. und 18. Jahrhunderts mit markigem Strich und Cembalo-Grundierung als alleinseligmachenden Weg zu geistiger Gesundung zu exekutieren, ist vorbei. Die Barockwelle hat anspruchsvolleren Genüssen Platz gemacht, man gräbt tiefer ins Erdreich der musikalischen Vergangenheit, um Zink, Krummhorn, Pommer und Dulcian wieder ans Tageslicht zu befördern. Die Renaissance beginnt Mode zu werden. Nicht immer wird diese Archäologie auf dem Niveau eines Harnoncourt betrieben. Immerhin erschließt sie ungeahnte neue Klangwelten.
Unter Führung von Harald Kümmerling hat sich nun auch in Köln eine Gruppe mit dieser Zielsetzung gebildet. Über das bislang Erreichte gibt die vorliegende Platte Aufschluß. Sie bietet sechs Motetten des großen Orlando di Lasso und je zwei Sätze von Jean de Castro und Paschal de l'Estocart. Der Bezug zur Passion ist freilich äußerst locker, ja in manchen Fällen überhaupt nicht gegeben, so daß der Platten-Untertitel irreführt.
Haben die Cäcilianer die große Motettenkunst der Niederländer, Italiener und Spanier des 16. Jahrhunderts als reine A-cappella-Musik puristisch mißverstanden, so schlägt heute im Überschwang der Entdeckerfreude an alten Instrumentalklang-Genüssen das Pendel zum anderen Extrem hin aus. Das zeigt diese Platte sehr instruktiv. So begründet es im Prinzip sein mag, zu den Vokalstimmen Instrumente colla parte mitlaufen zu lassen oder gar einen Teil der Stimmen rein instrumentaliter auszuführen, so problematisch erscheint ein derart starkes Übergewicht des Instrumentalen, wie es hier praktiziert wird. Setzt man, wie es in vier Fällen geschieht, eine einzelne Solostimme gegen ein Instrumentarium von bis zu einem Dutzend Spielern, so entsteht zwangsläufig der Eindruck eines „begleiteten" Solostücks. Genau das ist aber eine Motette der Renaissance nicht. Das kunstvolle, primär vokal gedachte polyphone Geflecht dieser Musik verlangt, wenn es transparent werden soll, eine weitgehende Klangbalance der Stimmen. Demgegenüber verläßt sich Kümmerling, wie schon aus dem ersten Satz seines kurzen Kommentars zu erkennen ist, allzu einseitig auf die „Klangpracht". Da wird recht unbekümmert al fresco musiziert und gesungen. Und wenn schon „Originalklang" mit Hilfe von alten bzw. nachgebauten Instrumenten, dann sollte man sich vokal an die Historie halten und nicht — was im 16. Jahrhundert undenkbar gewesen wäre — eine Sopranistin eine Lasso-Motette solistisch singen lassen. Etwas mehr dynamische Sensibilität täte diesen Interpretationen gut, außerdem etwas mehr „Raum". Davon, daß in der großen, zwölfstimmigen Motette „Laudate Dominum" von Orlando di Lasso „der Raum selbst zum Klangkörper gemacht" wird, wie Kümmerling ausführt, ist wenig zu hören. Das klingt alles sehr kompakt, direkt und laut.
Daran trägt natürlich auch die Aufnahmetechnik zum Teil die Schuld. Sie ist auf aggressive Direktheit abgestellt, läßt den Klang nicht schwingen.
Mein Plattenexemplar hat einen bösen Preßfehler: die Platte ist nicht plan und bumst infolgedessen. Von einem Erzeugnis, das die Teldec vertreibt, erwartet man in dieser Beziehung mehr.

(3 b M Heco B 230/8) A.B.

Oper

Georges Bizet (1838-1875)

Carmen, komische Oper in vier Aufzügen — Gesamtaufnahme in französischer Sprache

Personen:	Gesangssolisten:	Sprecher:
Carmen	Grace Bumbry, Mezzosopran	Thamilia Mesbah
Micaela	Mirella Freni, Sopran	Dominique Arden
Frasquita	Eliane Lublin, Sopran	Eliane Lublin
Mercédes	Viorica Cortez, Mezzosopran	Catherine Rethi
Don José	Jon Vickers, Tenor	André Batisse
Escamillo	Kostas Paskalis, Bariton	Dominique Santarelli
Dancairo	Michel Trempont, Bariton	Michel Trempont
Remendado	Albert Voli, Tenor	Albert Voli
Moralès	Claude Meloni, Bariton	Claude Meloni
Zuniga	Bernard Contcharenko, Baß	Bernard Gontcharenko
Pastia		Régis Outin
Der Bergführer		Louis Frémont

Choeurs du Théâtre National de l'Opéra, Paris (Einstudierung: Jean Laforge); Les Petits Chanteurs à la Croix de Bois (Einstudierung: Abbé Delsinne); Orchestre du Théâtre National de l'Opéra, Paris; Dirigent: Rafael Frühbeck de Burgos

Electrola 1 C 165-02072/74 48.– DM

Interpretation:	6/7	Aufnahme-, Klangqualität:	10
Repertoirewert:	8	Oberfläche:	10

In der nun schon langen Reihe ihrer Vorgängerinnen ist diese neueste Gesamteinspielung – neben der gegen Ende der vierziger Jahre durchgeführten Monoaufnahme unter André Cluytens (Pathé-Marconi PLM 35020/22) – bisher die einzige, die Bizets Meisterwerk den Intentionen des Komponisten entsprechend, d. h. als eine echte „opéra comique" mit gesprochenen Dialogen, präsentiert. Alle übrigen halten sich an die auf den meisten Bühnen der Welt eingebürgerte Tradition und bieten es in der Form einer Großen Oper mit den für die Wiener Aufführung von 1875 gedachten, aber damals – weil noch nicht fertig geworden – nur teilweise verwendeten, von Bizets Freund Ernest Guirand rezitativisch auskomponierten Zwischentexten. Ohne leugnen zu wollen, daß sich Guiraud vorsichtig und einfühlsam seiner Aufgabe entledigt hat, so muß jedoch festgestellt werden, daß seine Eingriffe den Stil und die Substanz des Werkes beträchtlich verändert haben, da sie dem mit delikatem Pinsel hingeworfenen Genrebild viel von seiner lockeren Leichtigkeit (jener sonnigsüdländischen Leichtigkeit, die Nietzsche so sehr entzückte) nehmen und überdies durch die am gesprochenen Text vorgenommenen erheblichen Kürzungen manches Detail der Handlung als schwer verständlich erscheinen lassen. Ein Beispiel möge genügen: in Guirauds Fassung bleibt unerklärlich, warum Escamillo in Lillas Pastias Schenke plötzlich auftaucht; im Original dagegen leuchtet der Grund dafür ohne weiteres ein: er kommt nur deshalb, weil Zuniga ihn eingeladen hat und es unhöflich von ihm wäre, die Einladung eines Offiziers abzuschlagen. Im Prinzip ist also – selbst wenn man sich etwas scheut, das große und oft mißbrauchte Wort der „Werktreue" auch hier anzuwenden – dieser Rückgriff auf den „Urtext" eindeutig zu begrüßen, wobei allerdings gleich ergänzend hinzugefügt werden sollte, daß dieser Urtext im strengeren Sinne auch nicht ganz von der vorliegenden Version geboten wird: einige Stellen daraus wurden nämlich bereits vor der Premiere am 3. März 1875 an der Pariser Opéra-Comique von Bizet selbst (aus welchen Gründen auch immer) gestrichen und meines Wissens bisher noch nie aufgeführt. Auch die gesprochenen Texte sind hier, wenn auch in vertretbarem Maße, gekürzt. Den meisten Hörern unbekannt dürften dagegen zwei traditionell gewordene Streichungen sein, die diesmal geöffnet wurden: zunächst einmal die kurze Episode im 1. Akt in der Moralès, dem Kommen und Gehen der Menge auf dem Platz zuschauend, die Begegnung eines alten Ehemanns und seiner jungen Frau mit deren Verehrer beobachtet und unter ironischem Mienenspiel kommentiert (da diese an sich nebensächliche Szene den ohnehin etwas langsamen Anfang der eigentlichen Handlung aufhält, wird sie in der Regel als überflüssig empfunden und fortgelassen, ist aber nichtsdestoweniger reizvoll und hörenswert); dann die dramatisch ungemein wichtigere zweite Hälfte des Zweikampfes, in der Escamillo, seiner Überlegenheit im Messerspiel bewußt, Josés Leben ritterlich schont, dieser aber, von wilder Eifersucht geblendet, sich auf seinen Gegner stürzt, dessen Klinge im Gefecht bricht und ihn fast niedermetzeln würde, wenn die Hand der herbeieilenden Carmen den schon zum Stoß ausholenden Arm des Wütenden nicht noch im letzten Augenblick ergriffe.
Theoretisch steht also zumindest für den Rezensenten fest, daß die Entscheidung, das Werk in der von Bizet gewählten Form einzuspielen, durchaus glücklich ist. Wie verhält es sich indes mit der praktischen Realisation? Ideal wäre selbstverständlich eine Besetzung mit Solisten, die ebenso hervorragende Sänger wie begabte Schauspieler sein sollten. Da dies jedoch nur in den seltensten Fällen zutrifft, hielt man sich an einen Kompromiß: die Hauptrollen wurden größtenteils internationalen Stars mit zugkräftigen Namen anvertraut (die sich übrigens in Karajans Salzburger Festspielaufführung bewährt hatten und so bereits aufeinander eingespielt waren), ihre Zwischentexte dagegen ließ man von französischen Künstlern sprechen, während die kleineren Rollen von Franzosen gesungen und gesprochen werden. Daß diese Lösung einen unvermeidlichen Stilbruch mit sich bringen muß, wird niemand überraschen,

der mit der Feinheit der französischen Sprache einigermaßen vertraut ist, insbesondere mit der Schwierigkeit, den ungemein nuancenreichen Klangwert der Vokale zu beachten, ohne dabei dem Sinn sowohl der einzelnen Wörter als auch des ganzen Satzgefüges Gewalt anzutun. Nicht verwunderlich ist es daher, wenn dies im Grunde fast ausschließlich den einheimischen Mitgliedern des Ensembles gelingt. Bedenkt man aber, daß auch bei ein und demselben Menschen die gesungene und die gesprochene Stimme anders klingt und die Übergänge von der einen zur anderen nie ganz nahtlos erfolgen können, um wieviel empfindlicher muß dann die Diskrepanz werden, wenn es sich um zwei verschiedene Künstler handelt. Gewiß, man hat sich möglichst bemüht, stimmverwandte Doubles einzusetzen, und auch die Klangregie hat ihr Bestes getan, um den Wechsel von Sing- zur Sprechstimme weitgehend zu überbrücken, aber unüberhörbar ist er doch häufig geblieben.
Am meisten dürfte indessen die Opernfreunde – die ja nicht unbedingt Sprachpuristen sein sollen – die Leistung der Sänger interessieren. Und hier kann nicht verschwiegen werden, daß diese, wiewohl im Ganzen auf hohem musikalischem Niveau stehend, sich doch mit starker, ja erlauchter Konkurrenz zu messen haben. In der Titelpartie mag Grace Bumbry auf der Bühne, nicht zuletzt dank ihrer attraktiven äußeren Erscheinung, großen Eindruck gemacht haben und noch machen. Nach der Platte allein zu urteilen, kann man das nicht so vorbehaltlos behaupten: sie hat zwar eine schöne, volle, an sich richtige Carmen-Stimme, ihr fehlt aber der richtige Carmen-Charakter und das echte Temperament, ihre Darstellung ist zu unpersönlich, zu wenig leidenschaftlich und verführerisch, sie ist nicht frech und herausfordernd genug, und sie läßt einen ziemlich kalt. Victoria de los Angeles (in der über den Electrola-ASD immer noch aus England zu beziehenden Beecham-Aufnahme) ist vielleicht ihrerseits eine Spur zu damenhaft, zu vornehm, aber mit welcher Koketterie, welchem unwiderstehlichen Charme, welch glühendem Feuer sie die Rolle zu gestalten versteht – von ihrer makellosen Diktion der französischen Sprache ganz zu schweigen. Nie jagt uns Grace Bumbrys Carmen jenen unheimlichen Schauder bis ins tiefste Mark hinein, welchen die Callas (leider zu einer Zeit, da sie nicht mehr im vollen Besitz ihrer stimmlichen Mittel war) und vor allem die legendäre, für mein Gefühl bisher absolut unerreichte Interpretation der Spanierin Conchita Supervia (HMV HQM 1220) so unvergeßlich hervorzurufen vermochte. Auch nicht restlos überzeugend wirkt der Don José Jon Vickers', dem die lyrischen Stellen seiner Partie am besten gelingen, dessen wohltimbrierter Tenor aber im Affekt gaumig und unangenehm forciert klingt. Nicolai Gedda singt die Rolle (besonders in der schon genannten Beecham-Aufnahme) mit mehr Glanz, Innigkeit und Flamme, aber der beste José bleibt nach wie vor der Franzose Georges Thill (Voix de son Maître OVD 2215/16 – historische Aufzeichnung aus den dreißiger Jahren). An sich bringt der Grieche Kostas Paskalis für den Escamillo eine gute Stimme, für die Rolle hat er aber, zumal im Vergleich mit Ernest Blanc (wiederum bei Beecham), zu wenig Schneid und Bravour. Außerdem ist sein Französisch verheerend: beim ersten Hören seines Toreroliedes war es mir überhaupt unmöglich, mehr als zwei oder drei Worte zu schnappen. Paradoxerweise versteht man den Text dieses Liedes viel besser, wenn es beim Abgang Escamillos am Schluß des 3. Aktes aus der Ferne erklingt. Dem zugleich zarten und mutigen Charakter der Micaela wird Mirella Freni (die bereits unter Karajan diese Partie sang) im großen und ganzen gerecht, ohne jedoch ihre Vorgängerinnen Andréa Guiot, Janine Micheau und besonders Martha Angelici zu übertreffen, die das Mädchenhafte (Micaela ist erst 17!) und die rührende Unschuld dieses liebenswerten Wesens mit idealer Frische und jugendlichem Elan verkörperte. Unter den kleineren Rollen, die, wie gesagt, durchweg zufriedenstellend gesungen und gespielt werden, zeichnet sich Claude Meloni in der oben erwähnten kurzen Episode des ersten Aktes durch fein pointierten Vortrag und kultivierten Gesang aus. Mit etwas Bedauern sei trotzdem bemerkt, daß Mercédes und Dancairo, die Bizet einem Sopran und einem Tenor zugedacht hat, hier mit einem Mezzosopran und einem Bariton besetzt wurden, was dem Schmugglerquintett etwas von seiner wunderbaren Schwerelosigkeit nimmt.
Über Chor und Orchester ist nur Gutes zu sagen. Der Kinderchor des ORTF unter Beecham singt allerdings noch schöner, disziplinierter und intonationssicherer als die Kantorei der Sängerknaben mit dem Hölzernen Kreuz, sowie Beecham überhaupt ein unvergleichlich feinfühligerer und geistreicherer Dirigent war als Frühbeck de Burgos, dessen Tempowahl und -änderungen (z. B. Zigeunertanz, Blumenarie) oft willkürlich, wenig zwingend und laut Partitur unmotiviert erscheinen. Solchen künstlerischen Abstrichen hält andererseits die technische Qualität der Aufnahme, ihre akustische Transparenz und räumliche Plastizität zum Teil die Waage, so daß man geneigt sein könnte, etwas überspitzt die klug disponierte Klangregie als den eigentlichen Trumpf der neuen Gesamteinspielung zu bezeichnen.
Fassen wir zusammen: der Hauptreiz der jüngsten „Carmen" liegt wohl darin begründet, daß sie uns das wahre, echte Gesicht des Werkes nach der Absicht des Komponisten (fast) offenbart. Technisch hervorragend gelungen, bietet sie indessen noch nicht die „ideale Carmen", die uns nur ein unvorhersehbares Wunder zu schenken vermöchte und von der wir vorläufig nur träumen können, bis eine neue Supervia und ein anderer Thill am Opernhimmel aufgehen. Mittlerweile leistet die vorliegende Version, was die Form betrifft, gute Wegweiserdienste. In künstlerischer Hinsicht wird die Spitzenposition, welche die Beecham-Aufnahme seit Jahren im Herzen vieler Musikfreunde einnimmt, nicht ernsthaft von ihr gefährdet.

(11 r B Leak-Sandwich II) J.D.

Vokalmusik

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Konzertarien für Tenor: Or che il dover... Tali e contanti sono KV 36; Si mostra la sorte KV 209; Va, dal furor portata KV 21; Per pietà, non ricercate KV 420; Misero! O sogno... Aura, che intorno KV 431; Se al labbro mio non credi... Il cor dolente KV 295

Werner Hollweg, Tenor; English Chamber Orchestra, Leitung Wilfried Boettcher

Philips Stereo 6500 007 — 25.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	9

Laut Hüllentext soll dies die erste einer ganzen Reihe von Platten sein, die die Philips mit ihrem Exklusivkünstler Werner Hollweg veröffentlichen will. Zu begrüßen ist dabei vor allem, daß zumindest diese erste Platte aus dem Schema des üblichen Arien-Recitals ausschert und ein Programm aus den weitgehend unbekannten Einzelarien Mozarts zusammenstellt. Man begegnet unter den sechs Stücken so Unterschiedlichem wie der überhaupt ersten Beschäftigung Mozarts mit szenischer Musik in der Arie KV 21, die er achtjährig in London für ein Pasticcio geschrieben hat (1764), und daneben der großangelegten dramatischen Szene des 27jährigen „Misero... Aura, che intorno" KV 431 (1783), die ähnlich wie KV 420 aus demselben Jahr, wenn sie in einer Oper stünden, zu dem Standardrepertoire jedes lyrischen Tenors gehören würden.
Der 1936 in Solingen geborene Werner Hollweg, der erst nach einer Ausbildung und Tätigkeit als Bankangestellter zum Gesang kam, besitzt neben einem ergiebigen Material mit in allen Lagen ausgeglichener Timbrierung viel Verständnis und Stilgefühl für die verschiedenen Konstellationen von Mozarts Komponieren. Er wird darin auch von dem begleitenden Englischen Kammerorchester sehr gut und sinnvoll unterstützt. Doch in manchem Detail – dort einem Intervallsprung, da einer kleinen Verzierung – fehlt es ihm etwas an der entsprechenden Dosierung von Ausdruck und Atem, so daß gerade viele kurze Momente, auf die es ja aber bei Mozart in so hohem Maß ankommt, gröber oder ungefaßter klingen als es dem musikalischen Text zuträglich ist. Die Linie erhält dann für einen Augenblick einen überbewertenden Akzent, oder der Tonansatz wirkt vorübergehend flach. Es ist jedoch zu erwarten und zu hoffen, daß sich diese verschwindenden Unebenheiten bei strenger Kontrolle ausgleichen lassen und daß damit auch der Eindruck von Angestrengtheit, der gelegentlich auftaucht, einer größeren Selbstverständlichkeit des Vortrags weichen wird. Denn daß diese Stücke schwer sind, darf man eben eigentlich – der inneren Haltung der Musik wegen – nicht merken.

(6 v C, Leak Sandwich) U.D.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Mia speranza adorata KV 416 · Non curo l'affetto KV 74b · Fra cento affani KV 88 · A Berenice KV 70 · Ma, che vi fece, o stelle KV 368 · No, che non sei capace KV 419

Sylvia Geszty, Sopran; Staatskapelle Dresden, Dirigent Otmar Suitner

Telefunken SLT 43 121 - B — 21.– DM

Interpretation:	8
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	10

An diesen zumeist weniger bekannten Konzertarien, als Einlagen oder für befreundete Sängerinnen geschrieben, verblüfft das kompositorisch fast gleichbleibend hohe Niveau: Paradestücke in einem traditionel-

len Genre, aber durch Mozart vergoldet (der Einführungstext liefert die nötigen biografischen Angaben). So faßt auch Sylvia Geszty diese Arien auf und unternimmt erst gar nicht den Versuch, Bravour herauszustellen; vielmehr sucht sie immer nach einer psychologischen Differenzierung, nach jenem Ausdrucksinhalt, der die Form überdauert hat. Und das gelingt ihr weitgehend (ein paar Distonationen stören), von der sauberen Koloratur bis zur elegischen Linie. Hoch auch das Niveau der Begleitung. Störend die Halligkeit der Aufnahme, verbunden mit einem leicht sämigen Streicherklang. Absolut geräuschlose Oberfläche.

(2 Ortofon M 15 U Heco P 4000) U.Sch.

Unterhaltung

J. Strauß (1825 bis 1899)

Melodien aus dem Kaiserlichen Wien

Jubelmarsch op. 126 · Lagunenwalzer op. 411 · Orpheus-Quadrille op. 236 · Schneeglöckchenwalzer op. 143 · Waldmeister-Ouvertüre · „'s gibt nur a Kaiserstadt, 's gibt nur a Wien" op. 291 · „So ängstlich sind wir nicht" op. 413 · Orpheus-Quadrille op. 236, Konzertversion

Wiener Philharmoniker, Dirigent Willi Boskovsky

Decca SXL 21 207-B 21.– DM

Interpretation:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	10

Nicht gerade eine Raritäten-Auslese, Wiedergaben voller Verve, klangschön, rhythmisch präzise, sogar von einem Hauch Wiener Charmes angeweht. Das Klangbild ist brillant und durchsichtig, leider aber auch etwas aufgedonnert.

(EMT 930 St, TSD 15, Telef. V 69, Telef. 085a) M. R.

Chet Baker – Blood, Chet and Tears

Chet Baker (tp, voc); Sid Sharp Strings und Studioorchester

Easy Come, Easy Go · Sugar, Sugar · Something · Spinning Wheel · Vehicle · The Letter · And When I Die · Come Saturday Morning · Evil Ways · You've Made Me So Very Happy

Verve 2304 014 21.– DM

Musikalische Bewertung:	7
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	9
Oberfläche:	9

Chet Bakers schmiegsame, betont lyrische Trompete ist geradezu prädestiniert für geschmackvolle Popjazz-Aufnahmen, zu denen man auch dieses Verve-Album getrost hinzurechnen kann. Der nichtgenannte Arrangeur war bemüht, allen Titeln einen sublimierten Rockbeat zu unterlegen und die Bakersche Trompete (respektive Flügelhorn – bei dem einstigen Cool-Star wirken beide Instrumente so klangverwandt, daß eine präzise Unterscheidung Mühe macht) mal gegen samtenen Streicherbackground, mal vor gedämpftem Blech abzusetzen. Die choralartigen Bläsereinschübe sollen bewußt an „Blood, Sweat & Tears" erinnern – deshalb der sinnfällige Albumtitel. Liebhaber dieser Spezies Popmusik werden an der vorzüglich aufgenommenen und sauber gefertigten Platte ihre Freude haben. In „Something" und „Come Saturday Morning" beweist Baker, daß er auch als Vokalist mehr zu bieten hat als das Gros dessen, was sich heute als Popsänger vor den Mikrofonen produzieren darf.

(Beogramm 1800 B & O SP 14 H Saba IV A) Scha.

Jazz

Les McCann – Comment

Les McCann (voc, p); Chorbegleitung; Streichergruppe unter Selwart Clarke; Studioorchester unter William Fischer

How Many Broken Wings · Can't We Be Strangers Again · Unless It's You · What I Call Soul · Comment · Baby, Baby · Yours Is My Heart Alone

Metronome Atlantic SD 1547 20.– DM

Musikalische Bewertung:	6
Repertoirewert:	4
Aufnahme-, Klangqualität:	6
Oberfläche:	7

Der erfolgreiche Jazzpianist Les McCann hat schon des öfteren darauf aufmerksam gemacht, daß er auch als Vokalist Beachtung verdient. Sein Gesang ist schlicht, geradlinig und erfreulich unmanieriert – vorausgesetzt, daß er keinen pubertären Schmonzes zudiktiert bekommt und nicht ins Ray-Charles-Korsett gezwängt wird. Leider ist das bei der vorliegenden LP nicht immer der Fall gewesen, und so sind es nur drei Titel, die über das Mittelmaß hinausgelangen: Franz Lehárs entkitschtes Operettenschmankerl „Dein ist mein ganzes Herz", Johnny Mandels „Unless it's you" (in das der auf raffinierte Streicherharmonisierungen spezialisierte Arrangeur William Fischer das Thema eines anderen Mandel-Hits, „The shadow of your smile", eingewoben hat) und das politisierende „Comment", das man mit dem vagen Begriff „Protestsong" charakterisieren könnte. In einigen Stücken steht Les McCann die im letzten Jahr stark nach vorn gekommene Roberta Flack zur Seite, obwohl der Sänger einer solchen kollegialen Unterstützung durchaus nicht bedarf. Auch auf einer guten Anlage läßt die Klangwiedergabe erheblich zu wünschen übrig.

(2 v U Saba IV A) Scha.

Elmo Hope Trio

Elmo Hope (p); Jimmy Bond (b); Frank Butler (dm); aufgen. 8. 2. 1959

B's A-Plenty · Barfly · Eejah · Boa · Something For Kenny · Like Someone In Love · Minor Bertha · Tranquility

Contemporary S 7620 (Phonogram-Import) 21.– DM

Musikalische Bewertung:	10
Repertoirewert:	10
Aufnahme-, Klangqualität:	8
Oberfläche:	7

Der 1967 verstorbene Elmo Hope hat einen wichtigen Part in der Geschichte des modernen Jazzpianos inne, wenngleich seine Bedeutung nur von verhältnismäßig wenigen Kritikern gewürdigt worden ist und ihm die Anerkennung des großen Publikums stets versagt blieb. Die Entwicklung Elmo Hopes ist eng mit der von Bud Powell verknüpft: Die fast Gleichaltrigen kannten sich von Kindheit an und zimmerten ausgangs der Swing-Epoche gemeinsam an der revolutionierenden Pianospielweise der Bebop-Ära. Sie beeinflußten sich hinfort gegenseitig, und entsprechende Stilähnlichkeiten haben immer wieder Anlaß zu Mißdeutungen gegeben. Uniformierte taten Hope nicht selten als Monk-Powell-Eklektiker ab und verkannten die eigenschöpferische Parallelentfaltung. Dem Contemporary-Produzenten Lester Koenig gebührt das Verdienst, einige der besten Hope-Einspielungen erneut zugänglich gemacht zu haben. Der Pianist gestaltet seine Soli trotz aller Komplexität in streng-klarem Gedankenzug; scheinbar retardierende Momente erhöhen den Spannungsgehalt und zwingen den Zuhörer in ein Netz aus Konzentration und kreativer Logik. Großartig, wie Hopes ausgeprägte Linke die erfindungsreichen Rechtshandfiguren mit stimulierenden Gegenlinien versetzt. Der Pianist verwendet beinahe ausschließlich Eigenkompositionen, die in ihrer anspruchsvollen Harmonik wiederum Vergleiche mit Monk und Powell heraufbeschwören. „Like someone in love" macht Hope zu einer der differenziertesten Balladeninterpretationen, die dieser Burke / van-Heusen-Standardhit je erfahren hat. Jimmy Bonds stabiler und dabei feinfühliger Baß verdient ebensoviel Lob wie die umsichtige Schlagzeugarbeit von Frank Butler, der in „Something for Kenny" ein vortreffliches Solo hat. Genau zwölf Jahre sind diese Einspielungen alt, aber sie klingen so lebendig und anregend, als wären sie gestern gemacht worden. Piano-Jazz im Trioformat gibt es wahrlich in Fülle, aber Goldrillen wie diese hier kommen einem nicht alle Tage unter den Diamanten.

„Contemporary" ist eines der wenigen unabhängig gebliebenen US-Jazzlabel, dessen gesamter Katalog über den Phonogram Importdienst bezogen werden kann. Da alle Titel ständig auf deutschem Lager sind, brauchen bei der Bestellung, die selbst in kleineren Plattenläden möglich ist, keine langen Lieferfristen in Kauf genommen zu werden. Contemporary-Platten sind in der Regel sehr gut aufgenommen und sauber in der Herstellung. Die Hüllenbeschriftung ist vorbildlich; unter Leonard Feather oder Nat Hentoff tut es Lester Koenig nicht.

(2 v U Saba IV A) Scha.

The Albert Mangelsdorff Quartet / Never Let It End

Albert Mangelsdorff (tb); Heinz Sauer (ts, as); Günter Lenz (b); Ralf Hübner (d); aufgen. März 1970

a) Wide Open, b) Never Let It End (Spanish Waltz for La Singla by Albert Mangelsdorff) · Certain Beauty · The 13th Color · Open Mind · a) Roitz And Spring, b) Nachwort

MPS 15 274 21.– DM

Musikalische Bewertung:	9
Repertoirewert:	9
Aufnahme-, Klangqualität:	10
Oberfläche:	10

„Never let it end": nach einer flamencoartigen, geschmeidigen Baß-Einleitung von Günter Lenz schält sich ein mittelschneller ¾-Takt heraus, über dem die beiden Bläserstimmen den „spanischen Walzer für La Singla" vorstellen und abwandeln, eine besonders ins Ohr gehende Melodie von Albert Mangelsdorff. „Wide open": die „weite Öffnung" in den zeitgenössischen Jazz, frei und gleitend. „Certain beauty": eine der schönsten Balladen, die Mangelsdorff jemals eingespielt hat. Der Vergleich mit der vorhergehenden Version (mit Wolfgang Dauner auf „M. and his friends") macht deutlich, daß erst hier die ausgereifte, formvollendete Fassung entstand, in der durch die vollere Instrumentierung die herbe Schönheit dieser Melodie ausgelotet und hörbar gemacht werden konnte. Man höre vor allem auf den ersten, noch abtastend zögernden Chorus von Mangelsdorff, seine zunehmende Sicherheit und – durch das ganze Stück hindurch – die abstützende, untermauernde, antwortende und ergänzende Baßfiguration von Günter Lenz. „Roitz and spring": eine Blues-Parodie, wie sie auch von Charles Mingus sein könnte; keine Satire, sondern eher eine versteckte Liebeserklärung; man fühlt sich wohl in diesem Metier, ist aber als moderner Musiker über die einfache Sprache des Blues hinausgewachsen und überzieht nun also dessen Mittel. Das Bluesharmonienschema als Sprungbrett ist immer wieder ein dankbares Objekt, vor allem für den Hörer, der sich stets orientieren kann, wohin die Reise geht; hier geht sie allerdings woanders hin: sie mündet in ein beredtes Baßsolo von Lenz, dem Heinz Sauer ein bündiges, plakatives, bop-artiges „Nachwort" anhängt. Damit sind wir bei den beiden wesentlichen Charakteristika dieser Platte: Bausteine und Freiheit. „Alle Themen sind Bausteine. Sie werden unbekümmert hin und her geschoben." (Produzent Berendt) Sie sind austauschbar, dienen als Zwischenmotive, zum „Warmspielen", führen zu Neuem, wechseln den Platz. Die Freiheit in der beliebigen Verwendbarkeit der Themen – dazu kommt die harmonische und formale Freiheit in Kadenzen und Improvisationen und die Freiheit, die durch die Reduzierung des Quintetts auf ein Quartett entstanden ist. Nun wollen wir nicht dem Fehler verfallen, das Ausscheiden von Günter Kronberg als Gewinn für die Combo zu verbuchen; zu lange ist dieser Musiker geschätzt worden. Aber man kann sagen, daß, obgleich der „Satzklang" durch den Ausfall des dritten Bläsers verlorengeht, die Gruppe neue Maßstäbe setzt und erfüllt. Die sehr gut gefertigte, produzierte und klingende Platte (Herstellung in bewährten Händen: Tonstudio Walldorf und MPS) verdient das Interesse aller dem modernen Jazz verbundenen Sammler.

(13 Sony PUA-237 w W Dovedale III) Li.

Pony Poindexter – The Happy Life Of Pony

Pony Poindexter (as, voc); Jan Hammer (p, org); Jiri Mraz (b); Michael Dennert (dm); aufgen. September 1969

It Ain't Nobody's Business · The Theme · Moody's Mood For Love · Wade In The Water, Children · Don't Let The Sun Catch You Cryin' · Tit-Bit

MPS-Records Session SES 12005 12.80 DM

Musikalische Bewertung:	6
Repertoirewert:	6
Aufnahme-, Klangqualität:	7
Oberfläche:	5

Happy Live-Jazz aus dem Münchner „Domicile", wie man ihm in diesen Tagen nur noch selten auf Platten begegnet: ehrlich, direkt und ohne kommerzielle Schnörkel. Pony Poindexter bläst sein Horn mit jener melodiösen Strenge, die allen Charlie-Parker-Nachfolgern zu eigen ist. Bei Poindexter kommt als persönliche Eigenart ein ausgeprägter Sinn für Humor hinzu, der vor allem seinem unprätentiösen Gesang ironisch funkelnden Hintergrund verleiht. Jan Hammer bewegt sich in diesem lebendig gebliebenen Bop-Idiom mit einer geradezu verblüffenden Sicherheit – hier merkt man, wo dieser hochbegabte Pianist seine Wurzeln hat. Auf dem Hammondinstrument beeindruckt er durch Originalität, subtile Unaufdringlichkeit und geschmackvolle Registrierung. Jiri Mraz, der inzwischen im Peterson-Trio gelandet ist, beweist trotz seiner Jugend eine enorme Könnerschaft. Michael Dennert hingegen scheinen die Feinheiten der Schlagzeugschule noch nicht aufgegangen zu sein. Das Klangbild trennt Orgel und Altsaxophon sauber ab, läßt aber verschiedentlich – vor allem in „The Theme" – Tiefe vermissen. Die A-Seite knistert zuweilen erheblich. Da ich die gleichen Oberflächengeräusche auch auf einer zweiten Platte festgestellt habe, scheint es sich hier um einen Fertigungsfehler zu handeln.

(Beogram 1800 B & O SP 14 H Saba IV A) Scha.

Die Abspielgeräte unserer Schallplattenrezensenten

Für die Beurteilung der technischen Qualität einer Schallplatte ist es wichtig, die Geräte zu kennen, mit denen sie abgespielt wurde. Wir setzen deshalb hinter jede Plattenbesprechung eine Gruppe von Ziffern und Buchstaben, woraus der Leser erkennen kann, welche Plattenspieler, Tonabnehmersysteme und Verstärker zur Beurteilung der Platten benutzt wurden. Weicht der benutzte Tonarm von der Standardausführung ab, so wird dieser jeweils voll ausgeschrieben. Es bedeuten:

Plattenspieler

1 Braun PS 1000
2 Braun PS 500
3 Philips GA 202
4 Lenco L 70
5 Perpetuum-Ebner 2020
6 Thorens TD 124
7 Braun PC 5
8 Miracord 50 H
9 Dual 1019
10 Thorens TD 150
11 Sony TTS-3000
12 Lenco L 75
13 Acoustical 2800-S
14 Dual 1219
15 Thorens TD 125

Diese Reihen werden bei Hinzukommen neuer Abspielgeräte erweitert.

Tonabnehmersysteme

a Goldring 800 Super E
b Philips GP 412
c Ortofon SPU-G/T-E
d Decca ffss Stereo
e STAX CP 40 E
f Elac STS 444-E
g Empire 888
h Ortofon S 15 TE
i Pickering XV-15 750 E
k Pickering XV-15 15 AME 400
l Pickering XV-15 AM 350
m Shure M 75 G II
n Shure M 75 E II
o ADC 10 E
p ADC 25
q Shure V 15
r Shure M 55 E
s Pickering V 15 750 E
t Shure M 44-7
u Stanton 581 EL
v Shure V 15 II
w Shure M 75 E
x Elac STS 444-12

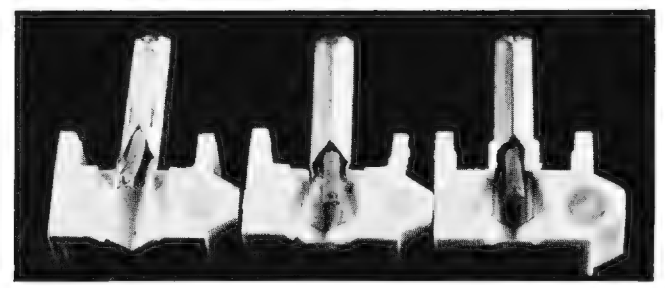
Verstärker

A The Fisher X-1000
B The Fisher 600
C Leak
D The Fisher 800-C
E Grundig SV 140
F Braun CSV 1000
G Grundig SV 80
H Beomaster 3000
I Braun CSV 60
K Scott 342-13
L McIntosh C 24/MC 275
M MEL-PIC 35
N Sherwood S 7700
O Telewatt VS 71
P Quad
Q Pioneer SM-Q—300
R Scott 344-C
S McIntosh MA 5100
T Lansing SA-600
U Saba 8120
V Elowi MX 2000
W Wega 3110

Shure Einschübe N 44-7 und N 75-6 II
Original und Imitation



1 Shure Einschub N 75-6 II und die Imitationen 1 und 2

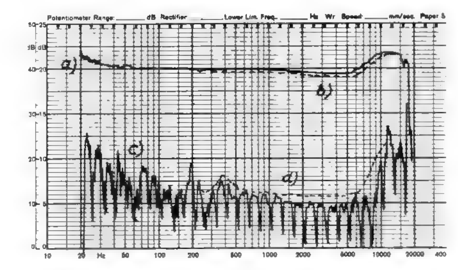


2 Shure Einschub N 44-7 und die Imitationen 1 und 2. Die rein äußerlichen Unterschiede sind deutlich zu sehen

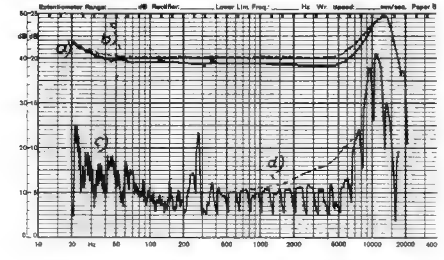
Seit geraumer Zeit werden von einigen Fachhändlern Nadel-Einschübe zum Verkauf angeboten, die in die Systemkörper der Shure-Tonabnehmer M 44 und M 75 passen. Rein äußerlich und mit bloßem Auge sind diese Imitationen von den Original-Einschüben nur daran zu erkennen, daß sie an der Stirnseite nicht die Firmenbezeichnung „Shure" tragen. Für den Eingeweihten gibt es noch einige weitere Merkmale. Beim N 75-6 unterscheidet sich das Original von den Imitationen dadurch, daß der Nadelträger schlanker und die Nadel weniger massiv erscheinen (Bild 1). Beim N 44-7 ragt der Nadelträger weiter aus der Metallhalterung heraus, und diese wird bei den Imitationen in den Kunststoffteil hineingeführt, während dies beim Original nicht der Fall ist (Bild 2).

Die Imitationen werden an ahnungslose Kunden zum gleichen Preis verkauft wie die Originale. Die Zeitschrift „DM" konnte sogar nachweisen, daß zumindest in einem Einzelfall die Imitation teurer verkauft wurde als das Original (vgl. „DM" Heft 1/71, S. 78 ff.). Die Fachhändler bekommen die Kopien jedoch zu Rabattsätzen von 60 bis 70 % angeboten, während die Braun AG als Vertriebsfirma der Shure-Erzeugnisse in der Bundesrepublik nur die normale Handelsspanne von 30 bis 33 % gewährt.

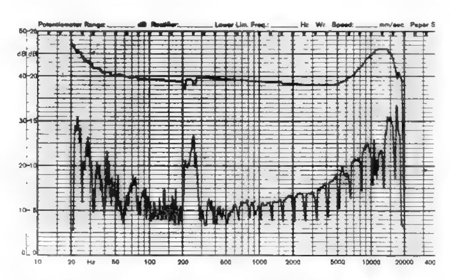
Die mit derartigen Vorgängen zusammenhängenden rechtlichen Fragen können nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein, vielmehr interessiert uns, ob und in welchen Punkten die Imitationen sich von den Originalen qualitativ unterscheiden. Aus diesem Grunde haben wir je zwei Kopien des N 75-6 und des N 44-7 mit den Shure Originaleinschüben im jeweils gleichen Systemkörper vergleichend untersucht. Hier die Ergebnisse:



3 Frequenzgang und Übersprechen in beiden Kanälen des Einschubs Shure N 44-7. a) linker Kanal, b) rechter Kanal, c) von links nach rechts, d) von rechts nach links



4 Wie 3, aber für Kopie Nr. 1 des N 44-7. a) rechter Kanal, b) linker Kanal, c) rechts nach links, d) links nach rechts

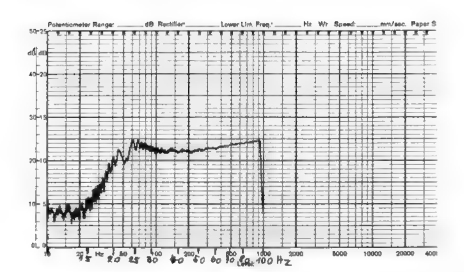


5 Wie 3, aber für Kopie Nr. 2 des N 44-7 Links und von links nach rechts. Die Ergebnisse im rechten Kanal sind deckungsgleich

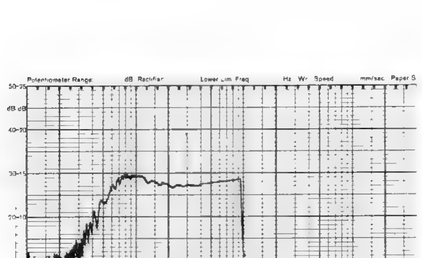
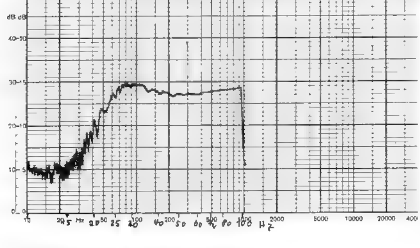
Frequenzgänge und Übersprechdämpfung

Bild 3 zeigt Frequenzgang und Verlauf der Übersprechdämpfung des Original-Einschubs N 44-7, gemessen in beiden Kanälen am Rabco-Tonarm wie übrigens alle anderen Einschübe auch. Die Bilder 4 und 5 vermitteln die entsprechenden Ergebnisse, gewonnen an der Kopie Nr. 1 (Bild 4) und der Kopie Nr. 2 (Bild 5) des N 44-7. Diese beiden Kopien stammen offensichtlich von zwei verschiedenen Herstellern (vgl. Bild 2). Die Kopie Nr. 1 verursacht eine im Vergleich zum Originaleinschub um 5 dB stärkere Höhenresonanz, die so ausgeprägt ist, daß die Abtastung der Höhen selbst bei der Auflagekraft von 2,2 p nicht mehr korrekt ist, was man aus dem Zusammenbruch der Übersprechdämpfung in diesem Frequenzbereich erkennt. Wenn auch nicht ganz so gut wie das Original, zeigt die Kopie Nr. 2 doch bessere Eigenschaften als die Kopie Nr. 1. Die Höhenresonanz ist zwar ausgeprägter als beim Originaleinschub, aber die Höhen werden noch sauber abgetastet. Allerdings scheint die Baßresonanz infolge geringerer Nadelnachgiebigkeit bei höheren Frequenzen zu liegen als beim Original und der Kopie Nr. 1.

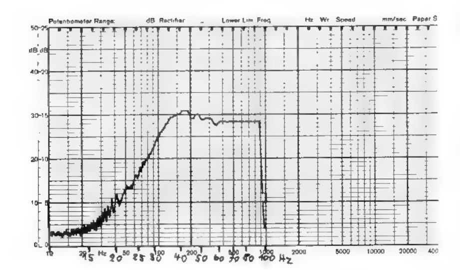
Die Bilder 6, 7 und 8 bestätigen diese Vermutung. Sie zeigen den Frequenzgang der drei Einschübe im Frequenzbereich 10 bis 100 Hz im linken Kanal. Die Baßresonanz liegt beim Original bei



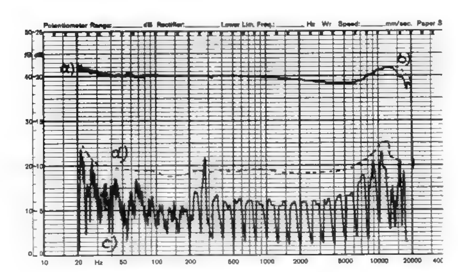
6 Baßresonanz des Einschubs N 44-7

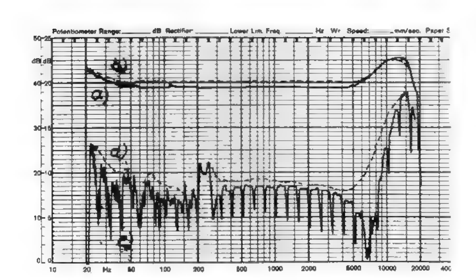
7 Baßresonanz der Kopie Nr. 1



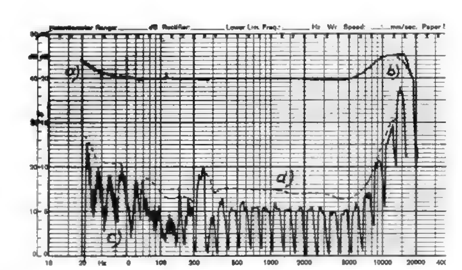
8 Baßresonanz der Kopie Nr. 2



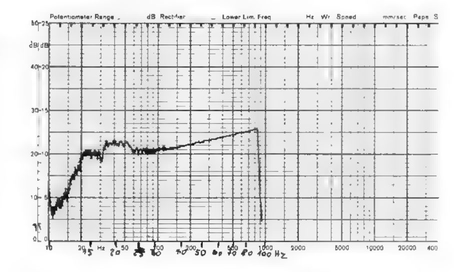
9 Frequenzgang und Übersprechen in beiden Kanälen des Einschubs Shure N 75-6 II. a) links, b) rechts, c) links nach rechts, d) rechts nach links



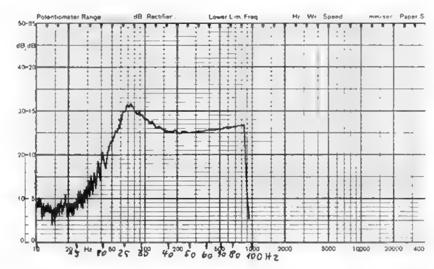
10 Wie 9, aber für Kopie Nr. 1 von N 75-6 II. a) rechts, b) links, c) rechts nach links, d) links nach rechts



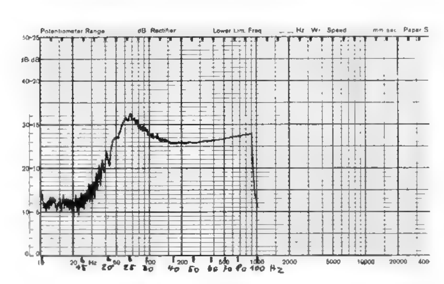
11 Wie 9, aber für Kopie Nr. 2 von N 76-6 II. a) rechts, b) links, c) rechts nach links, d) links nach rechts



12 Baßresonanz des Einschubs N 75-6 II



13 Baßresonanz der Kopie Nr. 1 von N 75-6 II



14 Baßresonanz der Kopie Nr. 2 von N 75-6 II

25 Hz, bei der Kopie Nr. 1 bei 27 bis 30 Hz und bei der Kopie Nr. 2 bei 40 bis 45 Hz. Je Höher die Frequenz der Baßresonanz — am selben Tonarm gemessen —, desto geringer die Nadelnachgiebigkeit. Bild 9 zeigt den Frequenzgang und das Übersprechverhalten des originalen Shure N 75-6 II in beiden Kanälen. Die Bilder 10 und 11 entsprechen der Kopie Nr. 1 und der Kopie Nr. 2 dieses Einschubs. Gemessen wurde bei einer Auflagekraft von 1,5. Auch hier erweist sich die bei den Kopien stärker entwickelte Höhenresonanz im Vergleich zum Originaleinschub als nachteilig, wobei bei beiden Kopien, die offensichtlich von einem Hersteller stammen, die Übersprechdämpfung in den Höhen wohl infolge mangelhafter Abtastung zusammenbricht. Daß beim Original die Übersprechdämpfung von rechts nach links um rund 6 dB geringer ist als diejenige von links nach rechts, ist allerdings auch ein Schönheitsfehler. An einem falschen Taumelwinkel liegt es nicht. Das haben wir nachgeprüft. Die Bilder 12, 13 und 14 zeigen den Verlauf der Baßresonanz der drei Einschübe. Beim Original ist die Baßresonanz stark bedämpft und liegt im Bereich zwischen 17 und 23 Hz. Bei der Kopie Nr. 1 liegt sie wie bei der Kopie Nr. 2 ausgeprägt bei 26 Hz. Demnach müssen auch die Kopien des N 75-6 II schlechtere Nadelnachgiebigkeiten aufweisen.

Rechteckdurchgänge

Mit Hilfe der CBS-Meßplatte STR 111 läßt sich die Übertragungsqualität von Tonabnehmern auch an der Wiedergabe von Rechteckimpulsen studieren. Die Bilder 15 a, 15 b und 15 c zeigen die Rechteckdurchgänge des Originals N 44-7 und von dessen Kopien Nr. 1 und 2. Das Überschwingen der Anstiegsflanke ist ein Maß für die Höhenresonanz, und die Dachschräge nach rechts ein Maß für den Abfall des Frequenzgangs in den Tiefen. Man erkennt deutlich, wie bei der Kopie Nr. 2 die Höhenresonanz größer ist als beim Original, aber geringer als bei der Kopie Nr. 1. Und man sieht, wie die Dachschrägen der Imitationen die höher liegende Baßresonanz mit dem darauf folgenden steilen Abfall des Frequenzgangs anzeigen. Im Prinzip das gleiche, nur in gemilderter Form und ohne die ausgeprägten Unterschiede zwischen den zwei Kopie-Exemplaren, läßt sich aus den Rechteckfotos Bilder 16 a, 16 b und 16 c entnehmen, die dem Shure N 75-6 und dessen Kopien Nr. 1 und 2 zuzuordnen sind.

Abtastverhalten

Die Abtastfähigkeit der Einschübe im Bereich der tiefen Frequenzen wurde mit Hilfe der dhfi-Platte Nr. 2 und im Bereich der Höhen mit der Shure-Platte TTR-101 (300 Hz-Amplituden und Orchesterglocken) geprüft. Die 300-Hz-Amplituden sind horizontal in 10 µ-Schritten von 20 bis 100 µ und vertikal von 20 bis 50 µ aufgezeichnet. Die Orchesterglocken auf der Shure-Platte liegen in 4 Pegeln vor. Der 4. Pegel entspricht bei einer Frequenz von 10 kHz einer Schnelle von über 25 cm/s.

Der Originaleinschub Shure N 44-7 brachte folgende Ergebnisse:

Bei 2 p Auflagekraft:



Mit Pan Am und 4980 Mark erfüllt sich der Traum Ihrer Kindheit - eine Reise in die Südsee und rund um die Welt.

Sie werden mit planmäßigen Pan Am Jets in der Economy-Klasse reisen. Wir bringen Sie von Frankfurt über Bangkok nach Bali. Tempeltänze, Inselrundfahrt, die Holzschnitzer von Mas und die Maler von Ubud – 3 Tage sind Sie Gast auf der Insel der Götter. Von Bali fliegt Pan Am Sie nach Sydney. Hier haben Sie die Möglichkeit, sich an einem ganztägigen Ausflug durch den Eukalyptus-Nationalpark zu beteiligen, wo Sie die für Australien typischen Tiere sehen können. Eine Bootsfahrt auf dem Hawkesbury River durch Australiens schönste Landschaft krönt diesen Tag.

Nächste Station Ihrer Reise ist Auckland. Von hier starten Sie zu einer großen Neuseeland-Rundreise. Sie werden Maoridörfer besuchen, die Hukawasserfälle sehen, den Pohutu-Geysir und die Stromschnellen von Aratiatia bewundern.

Irgendwann, auf dem Weg nach Papeete, Ihrer nächsten Station, überfliegen Sie die Datumsgrenze und haben einen Tag geschenkt bekommen. Die nächsten Tage können Sie beim Baden verbummeln, oder Sie nehmen die Gelegenheit wahr zu einem Ausflug nach der Nachbarinsel Moorea. Von Tahiti fliegen Sie über Pago Pago nach Hawaii. In Honolulu, Ihrem letzten Reiseziel in der Südsee, heißt es dann Abschied nehmen von Tänzen und Gesängen.

Eine Pan Am 747 bringt Sie zurück über Seattle, London nach Frankfurt – ein Traum ist Wirklichkeit geworden.

Die Reisetermine:
6. – 27. April 1971
4. – 25. Mai 1971
1. – 22. Juni 1971
6. – 27. Juli 1971
3. – 24. August 1971
7. – 28. September 1971
5. – 26. Oktober 1971
2. – 23. November 1971
14.12.1971 – 4. Januar 1972
4. – 25. Januar 1972
1. – 22. Februar 1972
7. – 28. März 1972

Schicken Sie den Coupon ein. Wir informieren Sie über alles Nötige, und träumen Sie nicht weiter.

Pan American World Airways
6 Frankfurt/M.,
Am Hauptbahnhof 12
Tel. 23 05 91
Abteilung Ferien-pauschalreisen 27 F

PAN AM
Die erfahrenste Fluggesellschaft der Welt

Bitte senden Sie mir unverbindlich nähere Informationen über die Reisen rund um die Welt.

Herr, Frau, Fräulein ____________

Ort ____________

Straße ____________

Telefon ____________

Mein Reisebüro ____________

50 µ horizontal sauber, 40 µ vertikal sauber, 4. Pegel Orchesterglocken sauber;

bei 2,5 p Auflagekraft:
60 µ horizontal sauber, 50 µ vertikal sauber, 4. Pegel Orchesterglocken sauber.

Kopie Nr. 1,

bei 2 p Auflagekraft:
40 µ horizontal sauber, 50 µ vertikal sauber, 4. Pegel Orchesterglocken sauber;

bei 2,5 p Auflagekraft:
50 µ horizontal sauber, 50 µ vertikal sauber, 4. Pegel Orchesterglocken sauber.

Kopie Nr. 2,
bei 2 p Auflagekraft:
20 µ horizontal sauber, 40 µ vertikal sauber, 4. Pegel Orchesterglocken sauber;

bei 2,5 p Auflagekraft:
40 µ horizontal sauber, 40 µ vertikal sauber, 4. Pegel Orchesterglocken sauber.

Die Nadelnachgiebigkeit der Kopie Nr. 2 ist deutlich schlechter als die der Kopie Nr. 1, und diese wiederum ist im Abtastverhalten schlechter als das Original. Im Frequenzgang jedoch ist die Kopie Nr. 2 besser als die Kopie Nr. 1.

Beim N 75-6 II und dessen Kopien liegen die Verhältnisse wie folgt:

N 75-6 II Original,
bei 1,5 p Auflagekraft:

70 µ horizontal sauber, 50 µ horizontal sauber, 4. Pegel sauber;

bei 1,8 p Auflagekraft:
80 µ horizontal sauber, 50 µ vertikal sauber, 4. Pegel sauber.

Kopie Nr. 1,

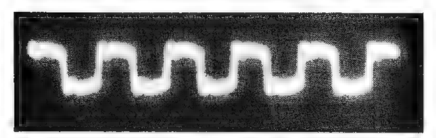
bei 1,5 p Auflagekraft:
40 µ horizontal sauber, 50 µ vertikal sauber, 3. Pegel sauber;

bei 1,8 p Auflagekraft:
50 µ horizontal sauber, 50 µ vertikal sauber, 4. Pegel sauber.

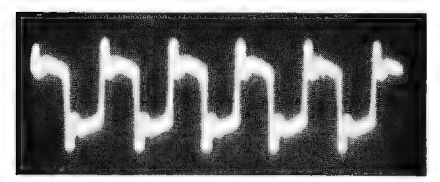
Kopie Nr. 2,

bei 1,5 p Auflagekraft:
50 µ horizontal sauber, 50 µ vertikal sauber, 4. Pegel sauber;

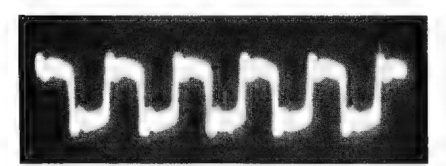
bei 1,8 p Auflagekraft:
60 µ horizontal sauber, 50 µ vertikal sauber, 4. Pegel sauber.



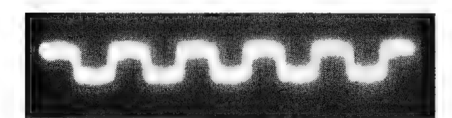
15a Rechteckdurchgang des Einschubs N 44-7



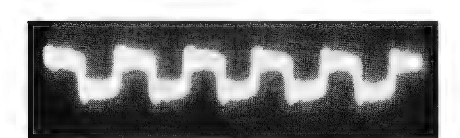
15b Rechteckdurchgang der Kopie Nr. 1 von N 44-7



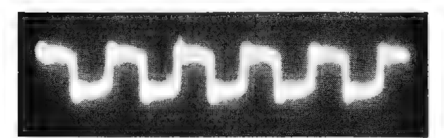
15c Rechteckdurchgang der Kopie Nr. 2 von N 44-7



16a Rechteckdurchgang des Einschubs Shure N 75-6 II



16b Rechteckdurchgang der Kopie Nr. 1 von N 75-6 II



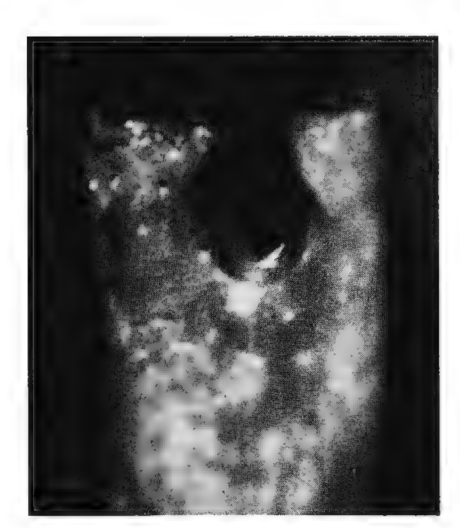
16c Rechteckdurchgang der Kopie Nr. 2 von N 75-6 II



17a und 17b Mikroskopische Aufnahmen der Nadel des N 44-7

17 b





18a und 18 b Mikroskopische Aufnahmen der Nadel der Kopie Nr. 1 des N 44-7



Hi-Fi-Stereophonie
in Vollendung



Aufsteiger

TEAC A 1200 ist ein Aufsteiger. Schauen Sie sich doch bitte einmal um, welche 2-Spur-Bandgeräte mit drei Motoren zur „Bundesliga" dieser Gruppe gehören. Und dann vergleichen Sie – TEAC sprengt den Rahmen.

TEAC A 1200 ist ein Gerät der internationalen Spitzenklasse. Wie alle Geräte, die TEAC heißen. Denn alle genügen höchsten Ansprüchen: TEAC steht für Qualität.

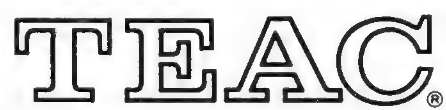
Sie war Ihnen schon lange aufgefallen – die Lücke in der Preisklasse von TEAC A 1200. Jetzt ist sie ausgefüllt. Mit TEAC, dem Aufsteiger von Weltformat. Für Sie und Ihre Leidenschaft: Musik in Hi-Fi-Stereophonie. TEAC paßt zu Ihnen!

Technische Daten zu A 1200

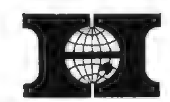
3 Motoren – 3-Kopfmaschine (für den Liebhaber professioneller Langlebigkeit und Wiedergabe-Qualität) – wahlweise Zwei- oder Vierspur-Ausführung – Bandgeschwindigkeiten: 19 cm/sec. und 9,5 cm/sec. – mischbare Eingänge – Monitor für Vor/Hinterband-Kontrolle – Spur-Überspielschalter für Multiplay und Echo – TEAC-Symmetrie (symmetrische Anordnung der Bedienungs-Elemente).

Bitte fordern Sie weitere Informationen über das breite TEAC-Programm, das Sie ab sofort in Deutschland kaufen können.

P 915T



im Vertrieb der
HANIMEX
(Deutschland) GmbH



HANIMEX (Deutschland) GmbH., Hi-Fi-Division, 3 Hannover, Haltenhoffstr. 50

In diesem Falle hat die Kopie Nr. 2 eine geringere und die Kopie Nr. 1 eine wesentlich geringere Nadelnachgiebigkeit als der Originaleinschub.

Vertikaler Spurwinkel

Mit Hilfe der CBS-Testplatte STR 160 und unseren Meßgeräten konnten wir den vertikalen Spurwinkel der verschiedenen Einschübe messen, der theoretisch 15° betragen sollte. Hier die Ergebnisse:

Vertikaler Spurwinkel bei 2,5 p Auflagekraft

des Shure N 44-7	24°
der Kopie Nr. 1	20°
der Kopie Nr. 2	21,3°

Vertikaler Spurwinkel bei 1,5 p Auflagekraft

des Shure N 75-6 II	27°
der Kopie Nr. 1	25°
der Kopie Nr. 2	23°

Abgesehen von der Tatsache, daß der vertikale Spurwinkel bei keinem Einschub stimmt, sind die Abweichungen vom theoretischen Wert bei den Originaleinschüben am größten. Zweifellos ein zweiter Schönheitsfehler, der nicht ganz ohne Folgen ist. Neben anderen Faktoren geht nämlich auch der vertikale Spurwinkel in den Wert der Frequenzintermodulation ein.

Frequenzintermodulation (FIM)

Diese läßt sich mit Hilfe der DIN-Platte 45 542 und des Tonhöhenschwankungsmessers EMT 420 A in Abhängigkeit von Aussteuerung und Auflagekraft für das Frequenzpaar 300/3000 Hz bestimmen. Wir erhielten, gemittelt über beide Kanäle, für Vollaussteuerung (0 dB Pegel)

bei 2,5 p Auflagekraft

beim original N 44-7	1,45 %
bei der Kopie Nr. 1	1,55 %
bei der Kopie Nr. 2	2,2 %

bei 2,0 p Auflagekraft

beim original N 75-6 II	2,3 %
bei der Kopie Nr. 1	1,7 %
bei der Kopie Nr. 2	1,3 %

Man sieht, daß die FIM bei den N 75-6 Typen (Original und Kopien) mit exakter werdendem vertikalen Spurwinkel abnimmt, was sich zugunsten der Kopien auswirkt. Diese Tendenz ist nur teilweise bei den N 44-7 erkennbar, weil die FIM eben auch noch durch andere Faktoren beeinflußt wird. Jedenfalls ist beim N 44-7 das Original den Kopien auch hinsichtlich der FIM überlegen.

Übertragungsfaktoren

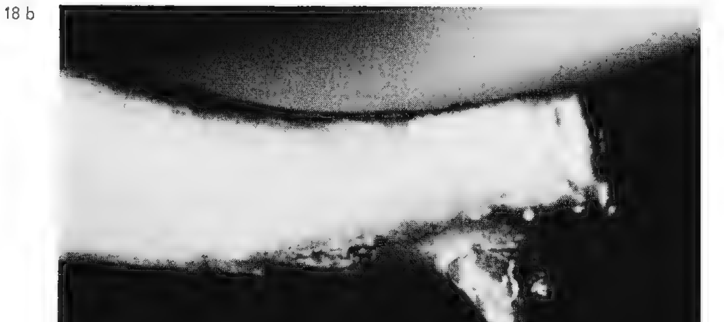
Shure N 44-7 Original, gemessen bei 1 kHz	linker Kanal 1,85 mVs/cm rechter Kanal 1,85 mVs/cm
Kopie Nr. 1	linker Kanal 2,9 mVs/cm rechter Kanal 2,46 mVs/cm
Kopie Nr. 2	linker Kanal 2,46 mVs/cm rechter Kanal 2,38 mVs/cm
Shure N 75-6 II Original	linker Kanal 1,35 mVs/cm rechter Kanal 1,32 mVs/cm
Kopie Nr. 1	linker Kanal 1,57 mVs/cm rechter Kanal 1,5 mVs/cm
Kopie Nr. 2	linker Kanal 1,86 mVs/cm rechter Kanal 1,76 mVs/cm

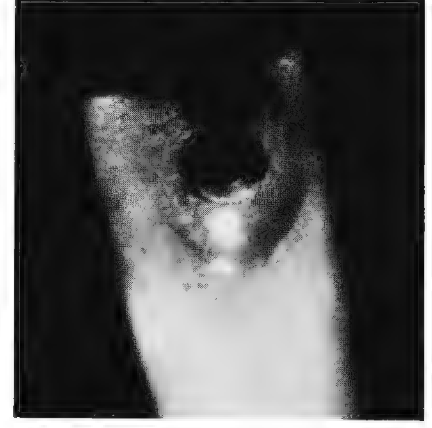
Die Kopien sind durchweg lauter als die Originale, was mit dem Nachteil der höheren effektiven Masse und der geringeren Nadelnachgiebigkeit erkauft ist, der sich seinerseits ungünstig auf die Stärke der Höhenresonanz und die Lage der Baßresonanz auswirkt. Auf Übertragungsfaktoren über 2 mVs/cm ist man heute nur noch bei Geräten angewiesen, die mit HiFi nicht mehr viel zu tun haben.

Die Abtastnadeln

Über die Beschaffenheit der Nadeln geben uns einige mikroskopische Aufnahmen Auskunft, die der Verfasser im Laboratorium für Elektronenmikroskopie der Universität Karlsruhe anfertigen konnte. Bild 17 a zeigt die Abtastnadel des originalen Shure N 44-7. Man erkennt, daß die Abtastnadel aus einem ganzen Diamantstein besteht, der in ein Metallröhrchen eingefaßt ist. Dieses Metallröhrchen wird durch den Nadelträger hindurchgestoßen und mit Klebstoff befestigt. Bild 17 b zeigt, daß von dieser Metallfassung ein ansehnliches Ende stehengeblieben ist, das nur die effektive Masse überflüssigerweise erhöht. Die Bilder 18 a und 18 b zeigen entsprechende Aufnahmen der Kopie Nr. 1. Auch hier steckt der Diamant in einer Metallfassung, aber in beiden Fotos erkennt man deutlich, daß es sich um ein Stäbchen handeln muß, das aus einem Oktaeder geschliffen ist. Der Nadelträger, der Diamant und dessen Fassung sind gröber und daher stärker massebehaftet, als dies beim Original der Fall ist. Die Bilder 19 a, 19 b und 19 c zeigen die Nadel der Kopie Nr. 2, die, wie ebenfalls deutlich zu sehen ist, aus einem Stäbchen in Metallfassung besteht.

18 b





19a und 19b Mikroskopische Aufnahmen der Nadel der Kopie Nr. 2 des N 44-7

Bild 20 zeigt die Nadel des N 75-6 II, bestehend aus ganzem Stein in Metallfassung. Wie aus den Bildern 21 a und 21 b zu ersehen ist, besteht die Nadel der Kopie Nr. 1 des N 75-6 aus einem Stäbchen in Metallfassung, wobei die Fertigung keinen sehr sorgfältigen Eindruck macht. Auch bei der Kopie Nr. 2 steckt ein Stäbchen in einer ziemlich massiven Metallfassung (Bilder 22 a und 22 b). Bei den Kopien fiel auf, daß die Nadeln mit viel zu viel Klebstoff auf dem Nadelträger befestigt sind, der die Nadel bis fast zur äußersten Spitze bedeckt und an dem Staubreste kleben bleiben, bis man sie mit einem alkoholgetränkten Pinsel entfernt.

Musik-Hörtest

Im Musik-Hörtest waren die im Frequenzgang sichtbaren Unterschiede zwischen den originalen Einschüben und den Kopien deutlich hörbar, und zwar bei den N 44-7-Typen mehr als bei den N 75-6 II-Kopien. Die Höhen klingen hart und rauh, die Bässe sind mehr oder weniger überzeichnet. Zum Musik-Hörtest waren die Tonabnehmer in den Tonarm des Dual 1219 eingebaut.



Keiner kann sich leisten, nicht zu kommen.

Wir zeigen in Berlin die größte Kommunikationsschau der Welt. Planen Sie rechtzeitig Ihren Besuch zu diesem entscheidenden Termin.

Coupon

AMK Berlin
Ausstellungs-Messe-Kongreß-GmbH
1 Berlin 19
Messedamm 22
Telefon (0311) 30381 / Telex 0182908 amk d

Bitte senden Sie mir ausführliches Informationsmaterial mit Plänen, Terminen, Preisen.

Name ____________________

Ort ____________________

Straße ____________________



19 b



20 Mikroskopische Aufnahme der Nadel des Shure N 75-6 II

Fazit

Sieht man einmal von der Tatsache ab, daß bei den Kopien der Shure-Einschübe ganz offensichtlich Stäbchen verwendet werden, während bei den Originalen auf die billigeren ganzen Steine zurückgegriffen wird, und bedenkt man ferner, daß die etwas günstigeren vertikalen Spurwinkel nur bei den N 75-6-Imitationen wirklich zum Tragen kommen (kleinere FIM-Werte), während dies bei den Imitationen des N 44-7 durch andere Faktoren überkompensiert wird, sind die Kopien nur mit Nachteilen behaftet, deren wichtigste lauten:

1. viel stärker ausgeprägte Höhenresonanz, verbunden mit erheblicher Verminderung der Übersprechdämpfung in den Höhen,

2. kleinere Nadelnachgiebigkeit, was an leichten Tonarmen die Verlagerung der Baßresonanz in den Hörbereich zur Folge hat,

3. wenig sorgfältige Fertigung der Einschübe. Insbesondere läßt die Montage der Nadeln auf dem Nadelträger wegen zu großzügigen Umgangs mit Klebstoff zu wünschen übrig.

Der Firma Shure Brothers würde ich nahelegen, den vertikalen Spurwinkel von 15° besser einzuhalten, als es bei den von uns geprüften Exemplaren der Fall ist, weil dies wünschenswerte Auswirkungen auf die FIM hat. Ferner würde ich gerne

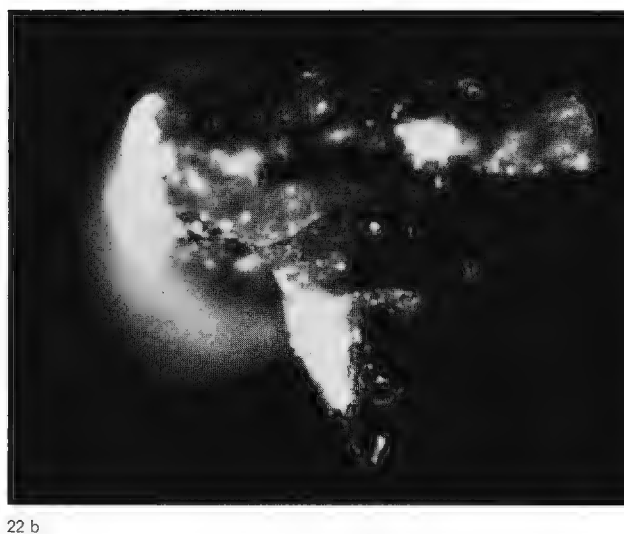


21a und 21b Mikroskopische Aufnahmen der Kopie Nr. 1 des N 75-6



21 b





22 b

22a und 22b Mikroskopische Aufnahmen der Kopie Nr. 2 des N 75-6

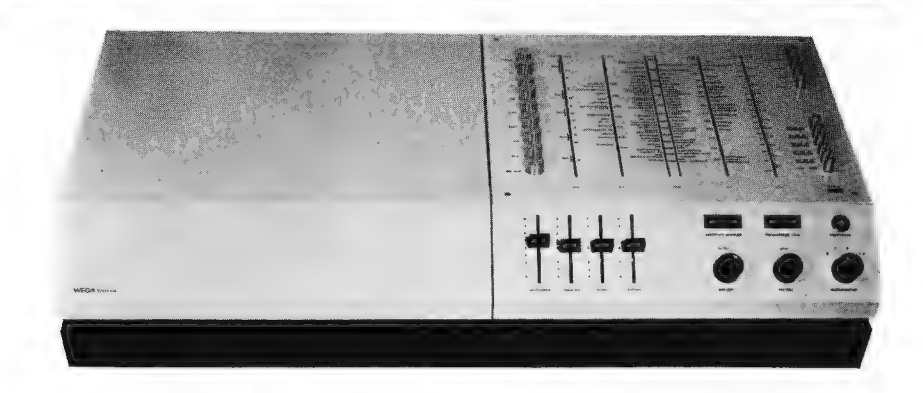
erfahren, wie es den Imitatoren möglich ist, bei Verwendung von Stäbchen, die ja teurer sind als ganze Steine, die Einstandspreise der Firma Shure beim Fachhandel derart zu unterbieten. Auch würde mich interessieren, warum die Firma Shure bei ihren Einschüben vom Typ N 44-7 und N 75-6 ganze Steine verwendet, d. h. also aus Diamantsand geschliffene Nadeln, statt Stäbchen, die unter Nutzung der Flächen größter Härte aus natürlich gewachsenen Oktaedern herausgearbeitet sind (vgl. hierzu „Diamanten für den guten Ton", Heft 9/69, S. 657).

Zusammenfassung

Von den Shure-Einschüben N 44-7 und N 75-6 II wurden jeweils zwei auf dem Markt erhältliche Kopien zusammen mit je einem Original-Exemplar untersucht. Dabei zeigte sich, daß die Imitationen in wesentlichen Punkten schlechter sind als die Originale. Sie zum gleichen oder gar noch höheren Preis an uneingeweihte Kunden zu verkaufen, muß von ehrlichen Kaufleuten abgelehnt werden.

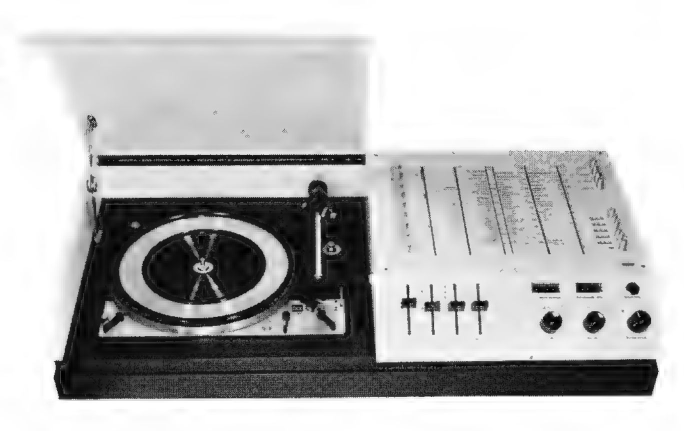
Br.



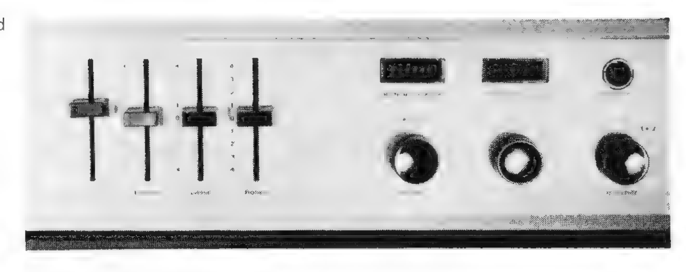


Empfänger-Verstärker mit Plattenspieler Wega 3205

Der Wega 3205, ein formschönes, pultförmiges Steuergerät mit Plattenspieler, ist der in vielerlei Hinsicht verbesserte Nachfolgetyp des 3204. Die Montage auf einem freistehenden Fußgestell ist auch bei diesem Modell möglich: Das Gerät wird in zwei Ausführungen angeboten, die sich auch im Preis geringfügig unterscheiden. In Nußbaum kostet das Wega 3205 preisgebunden 1750.— DM, in Schleiflack weiß 1770.— DM.



1 Das Wega 3205 enthält einen Dual 1209 Plattenspieler mit Wechselautomatik



2 Flachbahnregler und Abstimmanzeigen

Kurzbeschreibung

Im rechten Teil des Gerätes sind Verstärker und HF-Teil für alle Wellenbereiche untergebracht. Der Kurzwellenbereich ist unterteilt in KW 1 (7 bis 18,3 MHz) und KW 2 (5,9 bis 6,25 MHz, gespreiztes 49-m-Band). Fünf UKW-Stationen können mit Hilfe der Stationstasten unten rechts, die mit Kleinskalen versehen sind, vorgewählt werden. Die unterste dieser Tasten schaltet auf die große, sehr übersichtliche und gut geeichte UKW-Skale um. Durch Drehung dieser Taste ist die automatische Scharfabstimmung ein- und ausschaltbar. Die neun links vertikal angeordneten, größeren Tasten haben folgende Funktion: Mono-Taste, Tonband-Eingang, Phono-Eingang, LW, MW, KW 2, KW 1, UKW, Ein-Aus-Taste. Bleiben noch die vier Tasten rechts über den Stationsvorwahltasten zu erklären. Sie dienen der Klangkorrektur, und zwar schaltet die oberste die gehörrichtige Lautstärkekorrektur, die zweite das Rumpelfilter, die dritte das Rauschfilter und die unterste die Präsenzanhebung. Lautstärke-, Balance-, Baß- und Höhenregler sind an graduierten Skalen laufende Flachbahnregler. Für die Abstimmung im UKW-Bereich und in den AM-Bereichen stehen zwei getrennte Drehknöpfe zur Verfügung. Zur Abstimmkontrolle dienen zwei Instrumente. Das linke ist in allen Wellenbereichen wirksam und zeigt richtige Abstimmung durch maximalen Zeigerausschlag an, das rechte dient nur der Feinabstimmung im UKW-Bereich. Als Nullpunkt-Instrument arbeitet es sehr präzise. Oberhalb des Begrenzereinsatzes sind die Abstimminstrumente von der Stärke der Antennenspannung unabhängig, d. h. zur optimalen Anpeilung eines Senders mit Hilfe einer Rotor-Richtantenne sind sie keine große Hilfe.

Der Drehknopf ganz rechts schließlich dient als Wahlschalter für die Lautsprecherboxen. Es können deren zwei Paare angeschlossen werden, die wie folgt betrieben werden: 0: Lautsprecher abgeschaltet für Wiedergabe über Kopfhörer, 1: 1. Lautsprecherpaar in Betrieb, 2: 2. Lautsprecherpaar in Betrieb, 1 + 2: beide Lautsprecherpaare in Betrieb. Kopfhörer werden an eine Buchse neuester Norm (DIN 45 327) auf der Stirnseite des Gerätes angeschlossen. Das Abschalten der Boxen erfolgt nicht durch Umstecken des Kopfhörersteckers, wie dies bei der neuen Beschaltungsnorm möglich ist, sondern durch den schon beschriebenen Funktionswähler. Als Plattenspieler dient

der Dual 1209 (vgl. Testbericht in Heft 8/70). Der Plattenspieler ist über einen normalen Stecker an die Phono-Eingangsbuchse des Verstärkers angeschlossen. Man kann also an das Wega 3205 auch einen anderen Plattenspieler anschließen. Eine weitere Buchse an der Rückfront dient dem Anschluß eines Tonbandgerätes (Aufnahme und Wiedergabe). Hinterbandkontrolle ist nicht möglich. Vier Lautsprecher-Normbuchsen stehen für den Betrieb zweier Lautsprecherpaare zur Verfügung. Jeweils eine Eingangsbuchse für UKW und AM-Bereich befindet sich ebenfalls an der Rückfront des Gerätes.

Im HF-Eingangsteil werden drei FET und im Verstärkerteil nur Silizium-Transistoren verwendet. Elektronischer Überlastungsschutz erfolgt durch Strombegrenzung. Die Verarbeitung des Gerätes ist ordentlich. Die mechanische Stabilität der Stationstasten, Drehknöpfe und Flachbahnregler ist nicht überwältigend. Die Ergebnisse unserer Messungen sind nachfolgend zusammengestellt.

Ergebnisse unserer Messungen

a) UKW-Empfangsteil

Frequenzbereich

FM	87,5 — 104 MHz
AM KW 2	5,9 — 6,25 MHz
KW 1	7,0 — 18,30 MHz
MW	510 — 1640 kHz
LW	145 — 350 kHz

Eingangsempfindlichkeit (mono)
bei 40 kHz Hub und einem Rauschabstand von

26 dB	1,4 μV
30 dB	1,6 μV

Eingangsempfindlichkeit (stereo)
bei 40 kHz Hub und einem Rauschabstand von

46 dB gem. DIN 45 500	31 μV

Begrenzereinsatz (— 3 dB)	5,0 μV
Stereoeinsatzpunkt	4,0 μV
hierbei Rauschabstand	29,0 dB
Übertragungsbereich	20 — 15 000 Hz, — 3 dB

Klirrgrad bei Stereobetrieb für U_e = 1 mV an 240 Ohm und 1 kHz bei:

40 kHz Hub	0,23 %
75 kHz Hub	0,57 %

im Bereich von 120 Hz bis 5 kHz bei:

40 kHz Hub	≤ 0,27 %
75 kHz Hub	≤ 0,74 %

Signal-Rauschabstand für U_e = 1 mV an 240 Ohm bezogen auf 40 kHz Hub

bei Monobetrieb	67 dB
bei Stereobetrieb	64,5 dB

Übersprechdämpfung bei 1 kHz und U_e = 1 mV an 240 Ohm	37,0 dB
Pilottondämpfung	49,0 dB
Trennschärfe (± 300 kHz)	52,0 dB
ZF-Dämpfung	82,0 dB
Spiegelfrequenzdampfung	64,0 dB

b) Verstärkerteil

Dauerton-Ausgangsleistung, gemessen bei 1 kHz und Aussteuerung beider Kanäle:

an 4 Ohm 2 x 21 Watt
an 8 Ohm 2 x 27 Watt
an 16 Ohm 2 x 15,5 Watt

Übertragungsbereich, Eckfrequenzen, bei denen der Frequenzgang gegenüber 1 kHz um 3 dB abfällt:

an 4 Ohm 17 bis 38 000 Hz
an 8 Ohm 14 bis 38 000 Hz
an 16 Ohm 18 bis 36 000 Hz

Frequenzgang, gemessen über Eingang Tonband von 20 Hz bis 20 kHz, 6 dB unter Vollaussteuerung sowie Mittenstellung der Klang- und Balanceregler:

besser — 1 + 0,5 dB

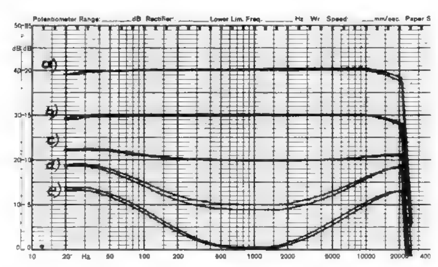
bei 36 dB unter Vollaussteuerung:

besser als — 1,5 + 0,5 dB

Abweichung zwischen den Kanälen erst bei diesem Pegel maximal 2 dB, bei 6 und 21 dB unter Vollaussteuerung kleiner als 0,5 dB

Phonoentzerrung, Frequenzgang über Eingang Phono magnetisch von 20 Hz bis 20 kHz besser als — 1,5 + 0,5 dB

Klangregelung
Gehörrichtige Lautstärkeregelung: Anhebung der Bässe und Höhen mit abnehmendem Pegel gemäß Bild 3 (a) — 6 dB, (b) — 16 dB, (c) — 26 dB, (d) — 36 dB, (e) — 46 dB Bild 3



3 Gehörrichtige Lautstärkeregelung

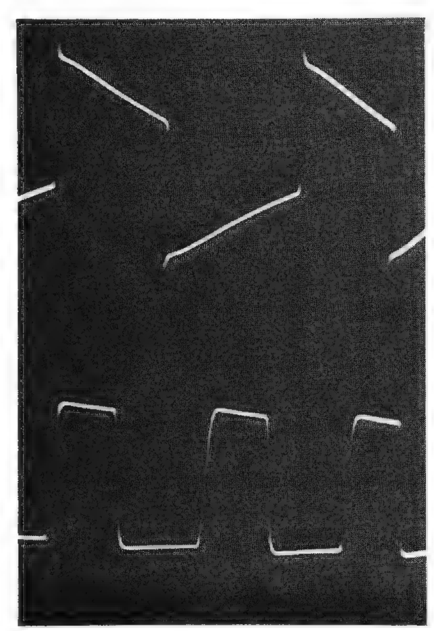
Präsenzanhebung, gedrückte Präsenztaste 6 dB Anhebung zwischen 1 und 2 kHz, + 2 dB bei 300 Hz und 12 kHz

Regelbereich der Bässe: ± 19 dB bei 50 Hz
Regelbereich der Höhen: + 14 dB, — 17 dB bei 15 kHz

Rechteckdurchgänge, gemessen für die Impulsfolgefrequenzen 100 und 5000 Hz über Eingang Tonband bei Mittenstellung der Klangregler und voll geöffnetem Lautstärkeregler; siehe Oszillogrammfoto (Bild 4) oben 100 Hz unten 5 kHz

Rumpelfilter: Einsatzfrequenz 50 Hz Flankensteilheit 11 dB/Oktave

Höhenfilter: Einsatzfrequenz 8,5 kHz Flankensteilheit 13 dB/Oktave



4 Oszillogramm der Rechteckdurchgänge

Eingangsempfindlichkeiten, gemessen bei 1 kHz

für Nennleistung	4 Ohm (2 x 21 W)	
	8 Ohm (2 x 25 W)	
	16 Ohm (2 x 15,5 W)	
Phono magn.	1,4	1,5 mV
	2,0	1,9 mV
	2,6	2,55 mV
Tonband (Wiedergabe)	246	246 mV
	255	245 mV
	280	275 mV
Ausgangsspannung (für Tonband-Aufnahme)	48	47 mV
	48	46 mV
	51	50 mV

Übersteuerungsfestigkeit des Phono-Eingangs, gemessen an 8 Ohm reell

ca. 22 dB entspricht Eingangsspannung von 24 mV

Klirrgrad: gemessen an 8 Ohm bei gleichzeitiger Aussteuerung beider Kanäle im Frequenzbereich 40 Hz bis 15 kHz von 0,5 bis 24 W Dauertonleistung je Kanal unter 1,2 %

von 0,5 bis 22 W Dauertonleistung je Kanal unter 0,34 %

bei 1 kHz und 2 x 25 W Dauertonleistung ≤ 0,34 %

an 4 Ohm reell ist das Klirrgradverhalten merklich schlechter

Übersprechdämpfung, gemessen bei normgerechtem Abschluß des nicht ausgesteuerten Kanals;

bei 1 kHz	Phono magn.	47 dB
	Band	50 dB

zwischen 40 Hz und 10 kHz:

Phono magn.	besser als 42 dB
Band	besser als 47 dB

Signal-Fremdspannungsabstand, gemessen bei Normabschluß der verschiedenen Eingänge bezogen auf 2 x 25 W an 8 Ohm

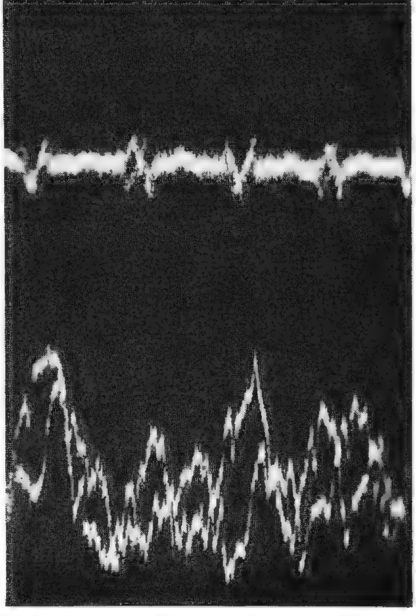
Phono magn.	55 dB
Bandwiederg.	59 dB

bezogen auf 2 x 50 mW an 8 Ohm

Phono magn.	55 dB
Bandwiederg.	57 dB

an 4 und 16 Ohm unterscheiden sich die Signal-Fremdspannungsabstände kaum von den oben genannten Werten.

Das Oszillogrammfoto (Bild 5) zeigt die Fremdspannung oben über Tonbandeingang, unten über Eingang Phono magn.



5 Oszillogramm der Fremdspannung

Leistungsbandbreite, bezogen auf 2 x 25 Watt an 8 Ohm (Nennleistung): für 1 % Klirrgrad: 13 Hz bis 34 kHz

Intermodulation, bei Vollaussteuerung, einem Amplitudenverhältnis von 4 : 1 und den Frequenzen:

	an 4 Ohm 2 x 20 Watt	an 8 Ohm 2 x 25 Watt
150 Hz/7000 Hz	0,7 %	0,4 %
60 Hz/7000 Hz	0,8 %	0,5 %
40 Hz/12 000 Hz	0,9 %	0,6 %

Pegelunterschied zwischen Vollast und Leerlauf, gemessen bei 1 kHz

an 4 Ohm 0,35 dB
an 8 Ohm 0,1 dB
an 16 Ohm < 0,1 dB

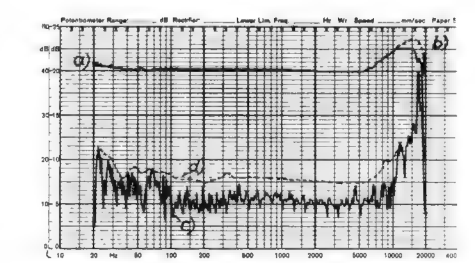
c) Plattenspieler Dual 1209

Gleichlaufschwankungen, bewertet, gemessen mit DIN-Platte 45 545 und EMT 420 A bei 33⅓ U/min

außen ± 0,068 %
Ausreißer bis max. ± 0,1 %
innen ± 0,078 %
Ausreißer bis max. ± 0,12 %

Rumpel-Fremdspannungsabstand, gemessen mit DIN-Platte 45 544 bei 33⅓ U/min und nasser Abtastung:

außen 37 dB
innen 40 dB



6 Frequenzgang und Übersprechen des Shure M 91 MG-D im Tonarm des Dual 1209. a) linker Kanal; b) rechter Kanal; c) Übersprechen links nach rechts; d) Übersprechen rechts nach links

Rumpel-Geräuschspannungsabstand, gemessen wie oben:

außen 54 dB
innen 57 dB

Frequenzgang und Übersprechdämpfung des eingebauten Tonabnehmers Shure M 91 MG-D, gemessen bei einer Auflagekraft von 1,8 p (Bild 6)

a) linker Kanal
b) rechter Kanal
c) Übersprechen von links nach rechts
d) Übersprechen von rechts nach links

Kommentar zu unseren Meßergebnissen

Die Empfindlichkeit des UKW-Empfangsteils darf als gut bezeichnet werden. Der Begrenzereinsatz dürfte in Anbetracht dessen um einige μV niedriger liegen. Dafür liegt der Stereoeinsatzpunkt mit 4,0 μV bei einem Signal-Rauschabstand von 29 dB zu niedrig, weil dadurch nicht empfangswürdige Sender auf Stereo umschalten. Übertragungsbereich, Klirrgradverhalten, Signal-Rauschabstand, Übersprechdämpfung, Pilottondämpfung, Trennschärfe, ZF-Dämpfung und Spiegelfrequenzdämpfung sind befriedigend bis sehr gut. Der UKW-Teil übertrifft in allen Punkten die Mindestforderungen nach DIN 45 500.

An 8 Ohm Lautsprechern bietet der Verstärkerteil maximal 2 x 27 W Dauertonleistung. Für Frequenzen oberhalb 10 kHz bleibt der Klirrgrad allerdings nur bis 2 x 23 W unter 1 %. Die Leistungsbandbreite, d. h. der Frequenzbereich, dessen Eckfrequenzen dadurch gekennzeichnet sind, daß bei ihnen der Klirrgrad für die halbe Leistung gerade die 1 %-Grenze erreicht, beträgt 13 Hz bis 34 kHz, sofern

man als halbe Leistung 12,5 W je Kanal annimmt, also auf Nennleistung an 8 Ohm und nicht auf die maximale Leistung bezieht. Damit übertrifft das Gerät um einiges die Mindestforderungen der HiFi-Norm. An 4 Ohm stehen nur noch 2 x 21 W zur Verfügung. Das Klirrgradverhalten wird, insbesondere für hohe Frequenzen, merklich schlechter als an 8 Ohm, ohne daß dadurch ein Widerspruch zu den Forderungen der HiFi-Norm entstünde. Die gemessenen Intermodulationswerte bestätigen diese Feststellung. Frequenzgang, Klangregelung und die Übereinstimmung der Kanäle sind sehr gut. Besonders zu loben sind die Exaktheit der Phonoentzerrung und die wirklich sinnvolle Auslegung des Rumpel- und des Rauschfilters, die so ihren Zweck auch erfüllen. Die gehörrichtige Lautstärkeregelung ist abschaltbar und im Prinzip richtig ausgelegt, wenn die Anhebung nur schon bei etwas höheren Pegeln einsetzen würde. Die Eingangsempfindlichkeit des Eingangs für magnetische Tonabnehmer ist mit 2 mV auch für hochwertigste Tonabnehmer hoch genug. Die Übersteuerungsfestigkeit dieses Eingangs von 22 dB, d. h. um mehr als den Faktor 10, stellt sicher, daß auch „laute" Tonabnehmer den Phono-Eingang nicht übersteuern. Der Signal-Fremdspannungsabstand genügt mit einer Sicherheit von mindestens 9 dB den Mindestanforderungen der DIN 45 500 und darf als gut bezeichnet werden. Somit gibt es am Verstärkerteil eigentlich nichts auszusetzen. Im Klirrgradverhalten entspricht er der HiFi-Mittelklasse, in allen anderen Eigenschaften der oberen Mittelklasse.
Dem Plattenspieler mit Wechselautomatik Dual 1209 haben wir in Heft 8/70 schon einen Testbericht gewidmet. Trotzdem haben wir die wichtigsten Eigenschaften als Stichprobe für Qualitätskonstanz auch am Exemplar gemessen, das im uns vorliegenden Wega 3205 eingebaut ist. Der Vergleich mit den damals veröffentlichten Ergebnissen zeigt fast völlige Übereinstimmung, auch hinsichtlich Frequenzgang und Übersprechdämpfung des eingebauten Shure M 91 MG-D. Dies ist übrigens wieder einmal eine Bestätigung dafür, daß der von Lesern gelegentlich geäußerte Verdacht, Testgeräte würden von den Herstellern besonders ausgewählt oder gar getrimmt, bevor sie uns zugesandt werden, im allgemeinen nicht zutrifft. Der Wega 3205 wurde uns von Wega zur Verfügung gestellt. Der Plattenspieler aber wurde von Dual zum Einbau in ihre Geräte an Wega geliefert und daher bestimmt nicht über das in der Fertigungskontrolle ohnehin übliche Maß geprüft. Das Test-Gerät für den Bericht in Heft 8/70 wurde uns hingegen von Dual direkt zur Verfügung gestellt.

UKW-Empfangstest

Am Ringdipol auf Laborebene in Karlsruhe brachte der Wega 3205 22 Stationen sauber, acht weitere empfangswürdig, 5 verrauscht. Unter den 22 Stationen befanden sich 4 sauber einfallende Stereosender. Ein Empfangsteil der Spitzenklasse brachte unter den gleichen Empfangsbedingungen zur gleichen Zeit 23 Stationen sauber, 9 empfangswürdig, 5 verrauscht und ebenfalls 4 sauber in Stereo. An der drehbaren UKW-Richtantenne brachte der Wega 3205 alle erreichbaren Stereosender, also den Saarländischen, den Hessischen und den Süddeutschen Rundfunk, den Südwestfunk und France Musique, einwandfrei und zeigte in dieser Hinsicht keinen Unterschied zum Vergleichsgerät. Man könnte den Empfangsteil des Wega 3205 zur Spitzenklasse zählen, wenn er eine noch bessere Trennschärfe und besseres Großsignalverhalten aufweisen würde. Nachteilig ist auch, daß die Stereoanzeige gelegentlich auf Zwischenstationsrauschen anspricht.

Musik-Hörtest

Das Gerät wurde mit 4-Ohm-Boxen (Braun) L 310 (vgl. Boxentest in diesem Heft) und 8-Ohm-Boxen (Pioneer CS-E 500) über UKW und Phono betrieben. Über beide Quellen konnten beide Boxenpaare bis zu hifigerechten Lautstärken ausgesteuert werden. Die maximale Position des Lautstärkereglers ist 8. Von Positionen über 7 an traten über beide Boxen bei hohen Aussteuerungen der Modulation, d. h. also bei Entnahme der vollen Leistung, Klirrerscheinungen auf. Möglicherweise spricht dann schon die elektronische Strombegrenzung an, die ja nichts anderes bewirkt als ein Abkappen der Modulationsspitzen, was natürlich mit Verzerrungen verbunden ist. In und unterhalb der Stellung 7 des Lautstärkereglers war das Klangbild absolut sauber, ausgewogen und durchsichtig. Impulse und Dynamikspitzen wurden gut verarbeitet. Die Regelcharakteristik des Lautstärkereglers ist nicht optimal. Bei leisen Lautstärken stehen große Regelwege zur Verfügung. Im Bereich hifigerechter Lautstärken bewirken kleine Regelwege zu starke Änderungen der Lautstärke. Bei geschaltetem Phono-Eingang, abgehobenem Tonarm, aber nicht kurzgeschlossenem Tonabnehmer waren bei voll geöffnetem Lautstärkeregler Rauschen und relativ hochfrequenter Brumm zu hören. Ab Stellung 7 abwärts verschwand die Unruhe in den Lautsprechern vollständig. Der Musik-Hörtest bestätigt, was die Messungen schon ergaben, daß der Wega 3205 in allen einschlägigen Teilen vollwertigem HiFi-Standard entspricht, wobei allerdings für die Beschallung großer oder übermäßig bedämpfter Räume die Leistungsreserven nicht ausreichen dürften.

Zusammenfassung

Zum gebundenen Preis von 1770.— DM für die Ausführung in Schleiflack weiß bietet der Wega 3205 in allen dazu vorgesehenen Teilen Übertragungsdaten und Eigenschaften, die mit ausreichendem Sicherheitsabstand über den Forderungen der DIN 45 500 liegen. Darüber hinaus stehen sämtliche AM-Wellenbereiche zur Verfügung, die Kurzwelle sogar mit gespreiztem 49-m-Band. Leistung, Bedienungskomfort und Präsentation stehen in einem vernünftigen Verhältnis zum Preis. Ein lobenswertes Gerät für mittlere bis leicht gehobene HiFi-Ansprüche. Br.



Gleich präzise gesteuert (B 747 und SX 2500)

Es ist selten, daß zwei so verschiedene Dinge, wie es das zur Zeit modernste Passagierflugzeug und der Pioneer Receiver SX 2500 sind, Gemeinsamkeiten in einem wesentlichen technischen Teil haben. Und doch ist es so. Die gleiche Präzision, die den automatischen Piloten der Boing 747 steuert, zeichnet auch für die exakte automatische Senderwahl im Pioneer Receiver SX 2500 verantwortlich. Ein Druck auf den Fernbedienungsknopf und der Sender stellt sich unglaublich präzise ein. Ein Lichtsignal zeigt das im selben Moment an. Auch die Lautstärke ist fernbedienlich steuerbar.
Noch mehr Gemeinsamkeiten lassen sich finden. Wie die 747, so ist der SX 2500 ein Gigant seiner Klasse. Ein Gerät der Superlative. In der technischen Ausrüstung, in der Ausstattung und im Komfort. Ein Profigerät, das jeden Profi begeistert.
5 Ein- und 7 Ausgänge. 340 Watt Ausgangsleistung. Klirrfaktor kleiner als 0,5 %. UKW-Empfindlichkeit 1,6 µ/30 dB. Kanaltrennung 40 dB (bei 1 KHz). Allein im UKW-Teil sorgen 5 IC's und zwei Kristallfilter für eine verblüffende Trennschärfe. Technische Raffinessen wo man hinsieht oder hinfühlt. Schaltbare Entzerrer, automatische Stereo-Sender-Wahl, automatische Orts-Sender-Wahl. Lautstärken-Kontrolle, Ton-Kontrolle - und natürlich für Mehrkanalsysteme ausgerüstet.
Pioneer SX 2500 - ein Receiver von dem es sich noch lange schwärmen ließe. - Sehen und hören Sie ihn sich an. Bei Ihrem Fachhändler. Oder fordern Sie ausführliches Informationsmaterial an. Bei uns mit dem untenstehenden Gutschein. Wir sagen Ihnen gerne, bei welchem Händler in Ihrer Nähe Sie sich den SX 2500 vorführen lassen können.





Pioneer -
eine Weltmarke auf dem HiFi-Sektor.

Schicken Sie mir ausführliches Informations- und Prospektmaterial über

(Bitte ausschneiden und einschicken. Absender nicht vergessen!)

Deutsche Pioneer-Vertretung:
C. Melchers & Co., 28 Bremen 1,





Elektrostatische Kopfhörer Stax SR-3 mit Versorgungsteil SRD-5

Zu den von der Fa. Audio-Electronic, Düsseldorf, vertriebenen Produkten gehören auch die elektrostatischen Kopfhörer Stax SR-3, die mir vor etwa zwei Jahren auf dem Festival du Son in Paris aufgefallen sind, weil bei diesen, zu einer Zeit, da Koss den in der Muschel befindlichen Versorgungsteil propagierte (vgl. Heft 12/70), Stax ein getrenntes Versorgungsteil verwendete. Aber auch die Klangqualität dieser Kopfhörer erregte meine Aufmerksamkeit. Deswegen erkundigte ich mich, ob die Kopfhörer in der Bundesrepublik vertrieben werden, denn die Tonabnehmer von Stax wurden damals von der Fa. Döll, HiFi-Import, eingeführt. Inzwischen sind die Vertriebsverhältnisse geklärt, so daß es sinnvoll ist, diesem Kopfhörer einen Testbericht zu widmen.

Der Stax SR-3 kann nur über das Versorgungsteil SRD-5 betrieben werden. Dieses ist anstelle von Lautsprecherboxen an den Verstärker anzuschließen. Es müssen je Kanal mindestens 5 Watt zur Verfügung stehen. Die Lautsprecherboxen werden dann ihrerseits mit dem Versorgungsteil verbunden. Ein Kippschalter an der Frontseite erlaubt das Umschalten zwischen Kopfhörer und Boxen. Am Versorgungsteil können zwei Paar Kopfhörer angeschlossen werden. Ein Kopfhörer allein kostet 275.— DM.

Bild 1 zeigt die geöffnete Hörmuschel. Die über einen Transformator hochtransformierte Signalspannung wird zwei perforierten Polplatten zugeführt, zwischen denen eine dünne leitende Folie eingespannt ist. An dieser Folie liegt die über eine Netzgleichrichterschaltung gewonnene Polarisationsspannung. Ohrseitig ist


1 Geöffnete Hörmuschel

dieser Kondensator durch eine hauchdünne Plastikfolie gegen Verschmutzung geschützt. Nach Außen ist der Kopfhörer akustisch fast völlig offen. Nur eine dünne Lage watteähnlicher Substanz und eine Netzfolie liegen zwischen rückwärtigem Gitter und äußerer Polplatte.

Unsere Messungen

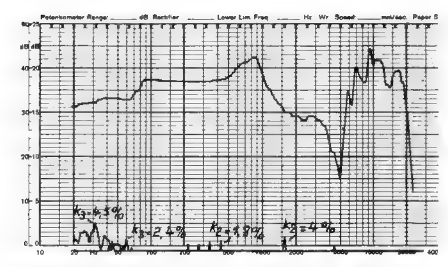
Die Übertragungseigenschaften des Stax SR-3 wurden nach den drei in Heft 12/70 ausführlich beschriebenen Methoden untersucht, die zu folgenden Ergebnissen führten:

1. Messungen am künstlichen Ohr

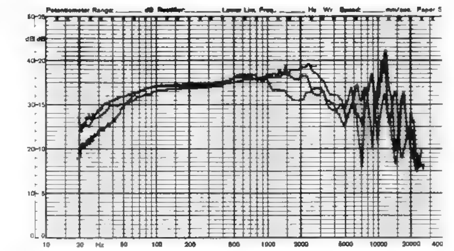
Bild 2 zeigt den mit Hilfe des künstlichen Ohrs Brüel & Kjaer 4153 bei einem Pegel von 95 dB bei 1 kHz (entsprechend einer Lautstärke von 95 Phon) bestimmten Frequenzgang sowie den Klirrgrad k_2 und k_3 im gesamten Frequenzbereich. Während der Frequenzgang mit Vorsicht zu genießen ist, weil das künstliche Ohr oberhalb 1 kHz etwas mißt, was nicht mit dem Eindruck des menschlichen Ohrs übereinstimmen muß, zeigt diese Messung, daß sich der Stax SR-3 durch ein sehr gutes Klirrgradverhalten auszeichnet.

2. Sondenmessungen

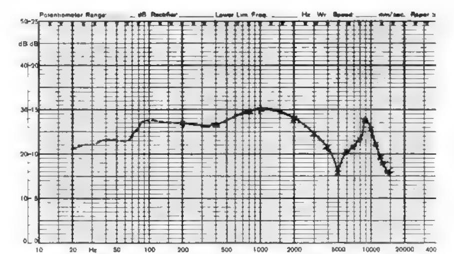
Mit Hilfe des Meßmikrofons Brüel & Kjaer 4138, dessen Durchmesser nur 3,2 mm beträgt, wurde der Schalldruck bei 100 Phon bezogen auf 1 kHz direkt am Ohreingang von drei Versuchspersonen gemessen und die Kurven übereinander geschrieben. Dabei wurde der Papiervorschub zu 3 mm/s und die Schreibgeschwindigkeit zu 40 mm/s gewählt, so



2 Frequenzgang, k_2 und k_3 des Stax SR-3, gemessen am künstlichen Ohr B & K 4153



3 Mit Mikrofonsonde im Ohreingang von drei Testpersonen gemessener Frequenzgang; 3 Kurven übereinander geschrieben. Papiervorschub 3 mm/s; Schreibgeschwindigkeit 40 mm/s; Schalldruck 100 dB bei 1 kHz



4 Frequenzgang, ermittelt nach der Methode der Bestimmung des äquivalenten Freifeld-Übertragungsfaktors. Oberhalb 14 kHz wurde nicht mehr gemessen. Der Kurvenverlauf unter 200 Hz wurde aus der am künstlichen Ohr gemessenen Kurve übernommen. Diese Kurve kommt dem subjektiven Empfinden durch das Gehör am nächsten. Allerdings würde eine Box, mit einem so breiten Einbruch bei 5 kHz den Klang verfärben, was bei diesen Kopfhörern erstaunlicherweise nicht der Fall ist

daß alle Unregelmäßigkeiten des Frequenzgangs aufgezeichnet wurden. Bild 3 zeigt das Ergebnis. Hier, wie bei den Messungen am künstlichen Ohr, sieht man, daß der Stax SR-3 die Bässe bis zu tiefen Frequenzen — annähernd bis herab zu 20 Hz — sehr kräftig wiedergibt. Bei der einen Versuchsperson hat die Hörmuschel nicht ganz so gut abgedichtet wie bei den beiden anderen, daher verläuft die Kurve im Baßbereich unter den beiden anderen. Oberhalb von 5 kHz zeigen die mit der Sonde gemessenen Kurven eine Reihe von Unregelmäßigkeiten, die bei jeder Versuchsperson mehr oder weniger verschieden ausfallen.

3. Freifeld-Messungen

Schließlich wurde der Frequenzgang noch nach der in Heft 12/70, S. 1154, ausführlich beschriebenen Methode der Bestimmung des äquivalenten Freifeld-Übertragungsmaßes gemessen. Das Ergebnis zeigt Bild 4. Bis 2 kHz ist der Frequenzgang bemerkenswert ausgeglichen. Dann fällt er bis 5 kHz ab, was auch die Messungen am künstlichen Ohr zeigen und die Sondenmessungen zumindest andeuten. Zwischen 5 und 14 kHz liegt dann noch eine relative Anhebung, die in ihrem Maximum bei 9 kHz den 1 kHz-Pegel nahezu erreicht. Die Messungen am künstlichen Ohr und die Sondenmessungen zeigen, daß der Übertragungsbereich des Stax SR-3 mit Sicherheit bis 20 kHz reicht, aber oberhalb 14 kHz wird die Bestimmung des äquivalenten Freifeld-Übertragungsfaktors schwierig, zumal uns diesmal keine Testpersonen im Kindesalter zur Verfügung standen.

Aus den Messungen nach drei verschiedenen Methoden kann man folgende Schlüsse ziehen:

1. Der Stax SR-3 zeichnet sich durch gutes Klirrgradverhalten aus, d. h. er arbeitet weitgehend verzerrungsfrei.
2. Die Baßwiedergabe ist ausgezeichnet.
3. Der Übertragungsbereich reicht von 20 Hz bis mindestens 20 kHz.
4. Bei 5 kHz ist ein breiter Einbruch im Frequenzgang vorhanden.

Akustische Abschirmung. Da der Stax SR-3 praktisch völlig offen ist, kann keine nennenswerte akustische Abschirmung erwartet werden. Für 100 Hz breites Rauschen folgender Mittenfrequenzen wurden folgende Dämpfungswerte gemessen:

150 Hz	0,5 dB Dämpfung
500 Hz	1,5 dB Verstärkung

1 kHz	4,5 dB	Verstärkung
4 kHz	18 dB	Dämpfung
8 Hz	15 dB	Dämpfung

Eine Abschirmung von Außengeräuschen durch die Hörmuscheln tritt demnach erst oberhalb 1 kHz auf. Geräusche, deren Frequenzen unter 1 kHz liegen, werden eher verstärkt. Wer einen Kopfhörer benötigt, der Außengeräusche wirksam abschirmt, kann mit den Stax SR-3 nichts anfangen.

Verträglichkeit. Der Stax SR-3 wiegt einschließlich einem großen Stück Kabel 360 g, d. h. er ist außerordentlich leicht. Die Halterungen der Hörmuscheln können am Bügel verstellt werden. Die Kraft, mit der jede Muschel am Kopf anliegt, erreicht maximal 150 g, ist also erstaunlich gering. Die mit Skai überzogenen Muschelkissen liegen weich am Kopf an. Wärmestau konnten wir nicht feststellen. Die Verträglichkeit der Stax SR-3 kann daher als hervorragend bezeichnet werden.

Empfindlichkeit. Der Versorgungsteil des Stax SR-3 muß an die Lautsprecherausgänge von 4 bis 16 Ohm Impedanz eines Verstärkers angeschlossen werden, der mehr als fünf Watt je Kanal abzugeben imstande ist. Die Signalspannung wird im Versorgungsteil herauftransformiert. Für einen Schalldruck von 95 dB muß diese Signalspannung 100 V effektiv betragen. Die Impedanz des Hörers beträgt 130 kOhm.

Musik-Hörtest

Der Stax SR-3 wurde direkt mit unserer Dreikanal-Abhöranlage verglichen. Das vom Stax SR-3 vermittelte Klangbild erwies sich als völlig ausgewogen. Die Baßwiedergabe war ungemein kräftig. Die Höhen haben Brillanz, ohne aggressiv oder hart zu klingen. Eindrucksvoll ist die Impulstreue und bei der Wiedergabe von Chören hoher Lautstärke die Abwesenheit des bei Kopfhörern gerne auftretenden Dröhnens. Hervorragend ist die Klangperspektive. Sie wirkt durchaus weiträumig. Bis zu gerade noch erträglichen Schallpegeln blieb die Wiedergabe verzerrungsfrei.

Zusammenfassung

Die elektrostatischen Kopfhörer Stax SR-3 mit Versorgungsteil SRD-5 für Polarisationsspannung und Transformierung der Signalspannung gehören derzeit hinsichtlich ihrer Preis-Qualitätsrelation zu den interessantesten Kopfhörern. Der SR-3 verbindet den Vorzug einer weiträumigen Klangperspektive mit Impulstreue, Verzerrungsfreiheit und fehlendem Dröhnen bei lautstarker Wiedergabe von Chormusik. Ausgezeichnet ist auch die Baßwiedergabe des Stax SR-3. Br.

Lautsprecherboxen im Großtest

Braun L 500 und L 310, Hilton HS 20 und HS 10, Grundig Duo-Baßbox 402 mit Kugelstrahler 700

Bei den jüngeren und jüngsten Erzeugnissen der Braun AG ist die Tendenz klar erkennbar, möglichst viel HiFi zu interessanten Preisen anzubieten. Die Boxen L 500 und L 310 sind hierfür nur zwei, allerdings sehr gute Beispiele. Was Hilton betrifft, so hat diese Firma ihren Vertrieb der Hans G. Hennel GmbH. & Co. KG. anvertraut. Nun ist H. G. Hennel im Umgang mit Lautsprecherboxen nicht ganz unerfahren, denn er ist der Sohn des Inhabers der Fa. Hennel & Co. KG., Heco, und war lange genug im väterlichen Betrieb tätig. Ob er Einfluß auf die Entwicklungsarbeit der Fa. Hilton Sound nimmt, entzieht sich meiner Kenntnis. Tatsache ist, wie dieser Test gezeigt hat, daß die Hilton-Boxen mit den Typen HS 20 und HS 10 ihren bislang höchsten Qualitätsstandard erreichen konnten.

Kurzbeschreibung der Boxen

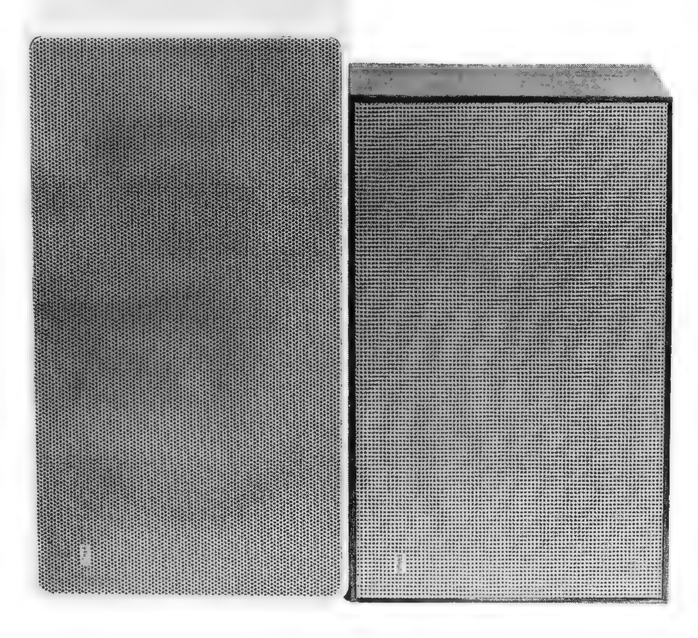
Braun L 500: Zweiweg-Box, 210 mm dynamischer Tief-Mitteltöner, dynamischer Kalotten-Hochtöner mit 25 mm Membrandurchmesser, 1800 Hz Übergangsfrequenz, Frequenzweiche mit 12 dB/Oktave Flankensteilheit. Frontabdeckung aus gelochtem, eloxiertem Alu-Blech. An der Rückseite Vorrichtung für senkrechtes oder waagrechtes Aufhängen. Fest montiertes Anschlußkabel mit Normstecker. Ausführungen: Nußbaum oder weiße Kunststoffoberfläche.

Braun L 310: Zweiweg-Flachbox, 180 mm dynamischer Tief-Mitteltöner, dynamischer Kalotten-Hochtöner von 25 mm Membrandurchmesser, Übergangsfrequenz 1800 Hz, Flankensteilheit der Frequenzweiche 12 dB/Oktave. Bohrungen auf der Rückseite für senkrechtes oder waagrechtes Aufhängen. Fest montiertes Anschlußkabel mit Normstecker. Ausführungen: Nußbaum oder weiße Kunststoffoberfläche.

Hilton HS 20: Zweiweg-Box, 195 mm dynamischer Tief-Mitteltöner, 58 mm Hochtöner, Übergangsfrequenz 1700 Hz, Spezialweiche zur Frequenzgangkorrektur; Frontabdeckung aus Stoff. Fest montiertes Anschlußkabel mit Normstecker von 5 m Länge. Ausführungen: Nußbaum oder Polyester weiß.

Hilton HS 10: Zweiweg-Box, dynamischer Tief-Mitteltöner von 165 mm Durchmesser, 58 mm Hochtonsystem, Übergangsfrequenz 2300 Hz, Spezialweiche mit Frequenzgangkorrektur. Festmontiertes Anschlußkabel mit Normstecker von 5 m Länge. Ausführungen: Nußbaum oder Polyester weiß.

Grundig Duo-Baßbox 402: In einem Gehäuse zwei räumlich und akustisch getrennte dynamische Tieftöner von 205 mm Korbdurchmesser, bis 400 Hz angesteuert. Frontseite: Geschlitzte Holzschallwand. Je ein festmontiertes Anschlußkabel mit Normstecker von 4 m Länge. Je eine Anschlußbuchse für Mittel-Hochtonlautsprecher. Wandaufhängung möglich, Zubehör wird mitgeliefert. Ausführungen: Nußbaum, Teak, Palisander.



1 Braun Boxen L 500 und L 310

Kugelstrahler 700: Kunststoffwürfel mit 6 Mittel-Hochtonlautsprechern von 88 mm Korbdurchmesser, angesteuert ab 400 Hz bis 20 kHz. Auf Metallfuß montiert. Festmontiertes Anschlußkabel mit Normstekker von 4 m Länge. Ausführung: Kunststoffwürfel mit Metallzarge und Standfuß (schwarz-silber-weiß-silber).

Steueranlage

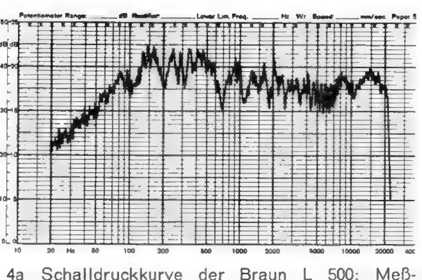
Vorverstärker Sony 1120, Endstufe McIntosh 2105, dazwischen Boxenschaltgerät mit Impedanzanpassung und L-Reglern für Lautstärkeausgleich. Plattenspieler: Thorens TD 124 II mit Rabco-Tonarm und Tonabnehmer Shure V 15 II; Thorens TD 125 mit Shure-SME-Tonarm und Tonabnehmer Ortofon M 15. Magnettonmaschine Revox A 77 (schnelle Version). Alle Programmquellen waren bei direkter und knackfreier Umschaltmöglichkeit wahlweise auch über die Sony-Dreikanalanlage und unsere Abhöreinheiten abhörbar.

Programm-Material

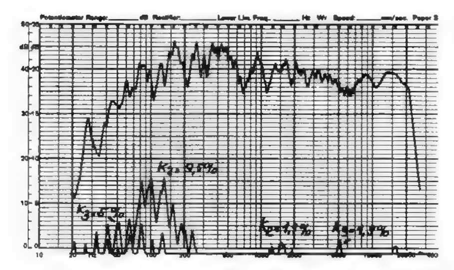
B-Seite dhfi-Schallplatte Nr. 1 neue Fassung. Decca SMD 1127 (Rossini-Streichersonaten), DGG 135 033, DGG 139 205/07 (Cavalleria Rusticana), Verve V 6-8606 (Oscar-Peterson-Trio), MPS 15 266 (Muses for Richard Davis, gleichnamiger Titel auf der B-Seite mit einem Duett zwischen Kontrabaß und Trompete, hervorragend geeignet für die Beurteilung der Baßwiedergabe), Original-Rundfunkaufnahme mit großem Symphonieorchester, Mitschnitt des Konzerts des Smetana-Quartetts im Robert-Schumann-Saal anläßlich der HiFi 70, Düsseldorf.



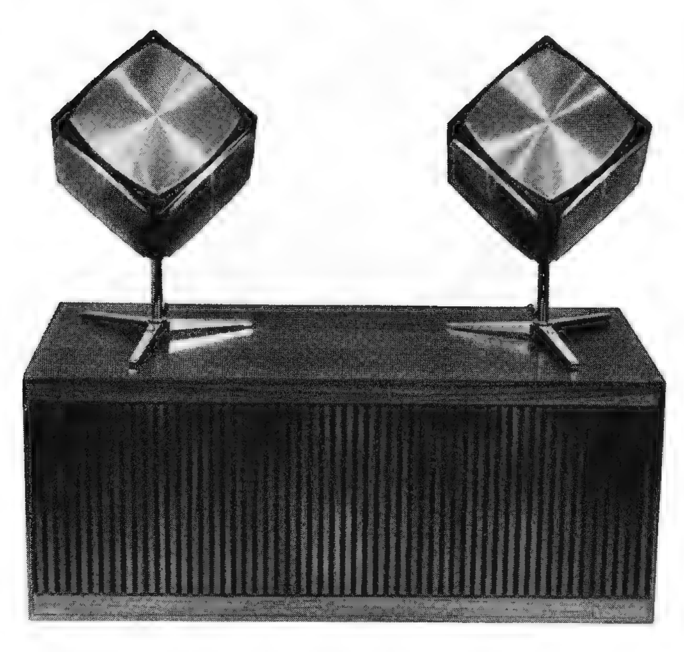
2 Hilton Sound HS 20 und HS 310



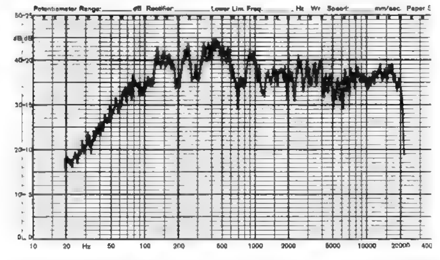
4a Schalldruckkurve der Braun L 500; Meßmethode a



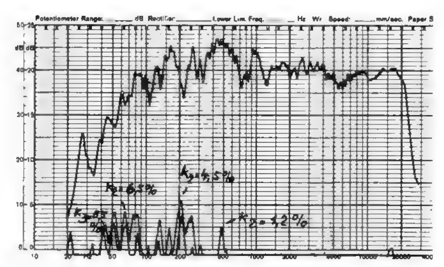
4b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Braun L 500; Meßmethode b



3 Grundig Duo-Baßbox 402 mit Kugelstrahlern 700



5a Schalldruckkurve der Braun L 310; Meßmethode a



5b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Braun L 310; Meßmethode b

Testmethode

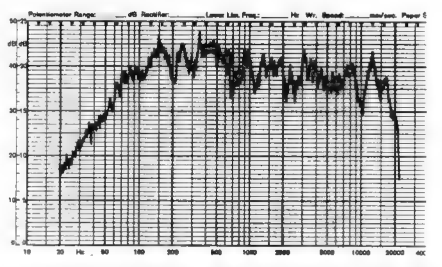
AB-Hörvergleiche durch direktes Umschalten bei verschiedensten Programmen, wobei jede Box mit jeder verglichen wird. Als sechste Box lief die Abhör-Einheit mit. Die Abhörbox wurde dann aus der Wertung eliminiert. Testbedingungen: Boxen vor Testsitzung auf richtigen Anschluß und Phasengleichheit geprüft. Über Mikrofon und mittels rosa Rauschen in Stereobetrieb bei Mikrofon in etwa 3 m Abstand von Basismitte auf gleiche Lautstärke eingepegelt. Boxenaufstellung so, daß sich für alle Boxenpaare gleiche Basisbreite ergibt, unsichtbar hinter schalldurchlässigem Vorhang. Geheime Abstimmung. Zehnköpfige Jury, nicht über Fabrikate orientiert.

Messungen

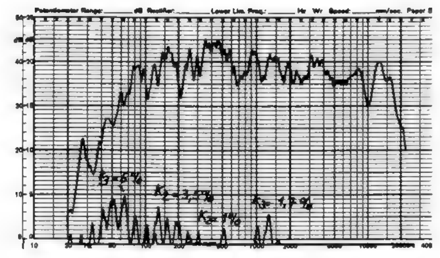
An allen Boxen wurde folgendes gemessen:

1. Die Schalldruckkurven nach zwei Methoden
2. Die harmonischen Verzerrungen k_2 und k_3
3. Die praktische Betriebsleistung

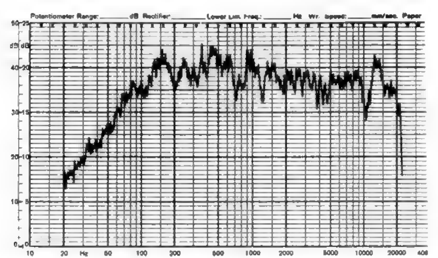
Meßbedingungen: Schalldruckkurven (Bilder a): Mikrofon in 2 m Abstand auf Boxenachse, Box diagonal zum Raum aufgestellt. Signal: 30 Hz breites, von 20 bis 20 000 Hz gleitendes Rauschen. Schreibgeschwindigkeit 25 mm/s. Papiervorschub 1 mm/s. Ordinate 50 dB.
Schalldruckkurven, k_2 und k_3 (Bilder b): Mikrofon- und Boxenaufstellung wie un-



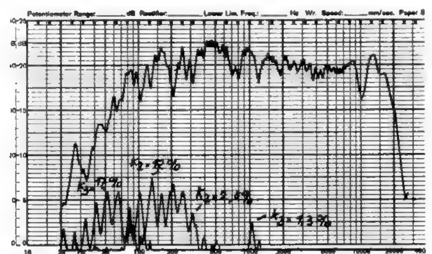
6a Schalldruckkurve der Hilton Sound HS 20; Meßmethode a



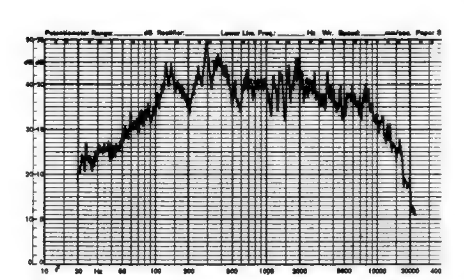
6b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der HS 20; Meßmethode b



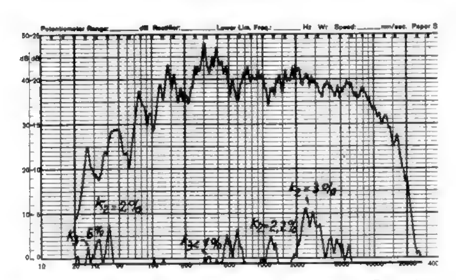
7a Schalldruckkurve der Hilton Sound HS 10; Meßmethode a



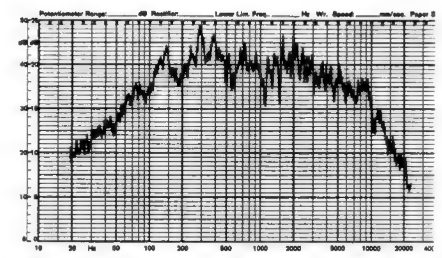
7b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der HS 10; Meßmethode b



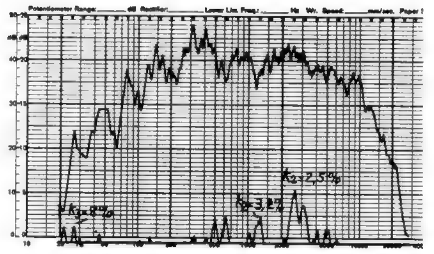
8a Schalldruckkurve der Grundig-Kombination, Würfel mit Spitze zum Mikrofon; Meßmethode a



8b Schalldruckkurve, k_2 und k_3 der Grundig-Kombination, Würfel mit Spitze zum Mikrofon; Meßmethode b



9a Schalldruckkurve der Grundig-Kombination, Fläche zum Mikrofon; Meßmethode a



9b Schalldruckkurve, k_2 und k3 der Grundig-Kombination, Fläche zum Mikrofon; Meßmethode b

Tabelle 1

Fabrikat, Type	Index	Volumen Liter	Unverb. Richtpr. mit MWSt. DM	Abmessungen (B x H x T) in mm	Impedanz in Ohm	Belastbarkeit in Watt Nenn	Spitzen	Test Nr.
Grundig								
Duo-Baßbox 402	4,0	10	167,50 * °	580 x 240 x 240	4	30	40	5
mit		2	170,— *	140 x 140 x 140	4	30	40	
Kugelstrahler 700								
Braun L 500	5,2	15	345,— *	450 x 250 x 220	4	30		2
Hilton Sound HS 20	7,5	25,4	295,—	460 x 250 x 220	4	25	35	1
Hilton Sound HS 10	3,4	13,7	250,—	380 x 240 x 150	4	20	30	3
Braun L 310	1,4	7	198,— *	400 x 250 x 120	4	20		4

* = gebundener Verkaufspreis incl. MWSt.
° = äquivalenter Preis (Einzelbox). Duo-Box = 335,— DM

Tabelle 2

Placierung	Punktzahl	Fabrikat, Type	Index	Praktische Betriebsleistung in Watt	Test Nr.
1	31	**Braun L 500**	5,2	2,0	2
2	30	**Braun L 310**	1,4	2,8	4
3	26	**Hilton Sound HS 20**	7,5	1,7	1
4	11	**Hilton Sound HS 10**	3,4	2,0	3
5	2	**Grundig Duo-Baßbox 402 mit Kugelstrahler 700**	4,0	2,6	5

Tabelle 3

Test Nr.	2	4	1	3	5
Jury-Mitglied Nr.	**Braun L 500**	**Braun L 310**	**Hilton Sound HS 20**	**Hilton Sound HS 10**	**Grundig Duo-Box 402 mit Kugelstrahler 700**
1	4	3	2	1	0
2	3	2	3	2	0
3	3	4	1	2	0
4	3	3	3	1	0
5	3	3	3	1	0
6	3	3	2	0	2
7	2	4	3	1	0
8	3	2	4	1	0
9	3	4	2	1	0
10	4	2	3	1	0
Summe	31	30	26	11	2
Punktzahl-Differenz	1	4	15	9	

Tabelle 4

Test Nr.	1	2	3	4	5
Fabrikat, Type	**Hilton Sound HS 20**	**Braun L 500**	**Hilton Sound HS 10**	**Braun L 310**	**Grundig Duo-Box 402 mit Kugelstrahler 700**
Vergleich					
1—2	6	4			
1—3	9		1		
1—4	2			8	
1—5	9				1
2—3		10	0		
2—4		7		3	
2—5		10			0
3—4			1	9	
3—5			9		1
4—5				10	0
Summe	26	31	11	30	2
Placierung	3	1	4	2	5

ter a). Signal: 20 bis 20000 Hz gleitender Sinus. k_2 erste Oberwelle ausgesiebt; k_3 zweite Oberwelle ausgesiebt. Schreibgeschwindigkeit 63 mm/s. Papiervorschub 10 mm/s. Ordinate 50 dB.

Praktische Betriebsleistung (vgl. Tabelle 2). Elektrische Leistung, die der Verstärker an eine Box abführen muß, um mit dieser in 1 m Abstand, Mikrofon auf Achse und rosa Rauschen als Signal im Monobetrieb eine Lautstärke von 91 Phon unbewertet zu erzeugen. Je kleiner die praktische Betriebsleistung ist, desto weniger elektrische Leistung muß der Verstärker abgeben, um hifigerechte Lautstärke zu erzeugen. Musik-Impulsspitzen können kurzzeitig den bis zu zehnfachen Wert der praktischen Betriebsleistung erforderlich machen.

Kommentar zu den Ergebnissen des Musik-Hörtests und der Messungen

Die Ergebnisse des Hörtests sind in den Tabellen 2 bis 4 dargestellt. Aus Tabelle 3 ist die individuelle Beurteilung der Boxen durch jedes Jury-Mitglied zu entnehmen. Die Maximal erreichbare Punktzahl pro Box in dieser Tabelle ist 4. Man sieht, daß es eine klare Abgrenzung zwischen den beiden Braun-Boxen nicht gegeben hat. Selbst die Hilton HS 20 wurde noch von einem Jury-Mitglied auf Platz 1 gesetzt, das bedeutet, daß diese drei Boxen in ihrer Qualität nicht weit auseinander liegen. Tatsächlich sind sich die beiden Braun-Boxen sehr ähnlich. Der Hauptunterschied liegt darin, daß die größere L 500 mehr Klangvolumen erzeugt. Beide Boxen sind weitestgehend verfärbungsfrei, völlig ausgewogen. Das Klangbild ist frei und durchsichtig und doch in den Bässen kraftvoll. Zwei hervorragende Boxen, die in dieser Volumen- und Preisklasse einen beachtlichen Fortschritt markieren.

Der Abstand der Hilton HS 20 zu den beiden Braun-Boxen ist kleiner als der Abstand zwischen den beiden Hilton-Boxen. Tatsächlich wurde die HS 20 im direkten Vergleich der Braun L 500 vorgezogen. Nun war dies der erste, immer mit etwas Unsicherheit behaftete Vergleich des Tests. Im Vergleich zwischen HS 20 und L 310 behielt die L 310 die Oberhand. Das ist ein scheinbarer Widerspruch. Zustande kommen derartige Widersprüche immer dann, wenn die betroffenen Boxen sich relativ geringfügig unterscheiden und die Bewertung der Unterschiede eine reine Geschmacksfrage ist. Die Hilton HS 20 klingt vielleicht ein klein wenig verdeckter als die beiden Braun-Boxen. Wie ähnlich sich die Braun-Boxen sind, geht auch aus den Schalldruckkurven 4a und 4b sowie 5a und 5b hervor. Die L 500 ist höher belastbar und eignet sich daher für größere Lautstärken und größere Räume. Auch strahlt sie aufgrund ihres größeren Volumens und etwas größeren Tieftöners die Bässe etwas substanzreicher ab als die L 310. Der Preisunterschied ist daher gerechtfertigt. Wie gut die Hilton-Sound-Boxen sind, ist auch aus den Schalldruckkurven 6a und 6b sowie 7a und 7b zu erkennen. Die HS 10 unterscheidet sich von der HS 20 hauptsächlich dadurch, daß sie im Baßbereich nicht so sauber zeichnet, was auch an den k_2- und k_3-Kurven deutlich zu sehen ist.

Enttäuschend ist das Abschneiden der Grundig-Kombination. Ihre Vorzüge sind eindeutig mehr im Bereich der Einrichtungsästhetik als in ihren Klangeigenschaften zu suchen. Vielerorts mag es den Einbau einer HiFi-Stereoanlage erleichtern, wenn man nur eine zentrale Box und zwei wie Stehlampen unterzubringende Würfellautsprecher aufstellen muß. Natürlich büßt man durch den Verzicht auf eine nennenswerte Stereobasis für Frequenzen unter 400 Hz eine ganze Menge Stereoinformation ein. Sofern es sich um Klänge und nicht um reine Sinustöne handelt, tragen nämlich die Tiefen zum Stereoeindruck nicht viel weniger bei als musikalische Mitten und Höhen. Die Grundig-Kombination klingt etwas dünn und sehr stark mittenbetont. Dieser Höreindruck wird auch durch die Messungen bestätigt (Bilder 8a und 8b, 9a und 9b). Bei den Kurven der Bilder 8 wies der Würfellautsprecher mit einer Spitze zum Mikrofon, bei den Kurven 9 war es eine Fläche des Würfels. In beiden Fällen stand der Kugellautsprecher auf der Box, und zwar auf der Seite, in der sich der ausgesteuerte Tieftöner befand. Die Kurven zeigen eine klare Betonung der Mitten.

Zusammenfassung

Die Braun-Boxen L 500 und L 310 markieren in ihrer Volumen- und Preisklasse einen neuen Qualitätsstandard. Die Hilton Sound HS 20 ist davon alles andere als weit entfernt. Wenn Fragen der Belastbarkeit und der praktischen Betriebsleistung beim Kauf einer Box dieser Klasse zu berücksichtigen sind, wird die HS 20 mehr Vorteile auf sich versammeln können als die L 310. Die HS 10 unterscheidet sich von der größeren HS 20 hauptsächlich im Baßbereich. Die Grundig-Kombination, eine ästhetisch zweifellos diskutable Lösung, hat in diesem Test enttäuschend abgeschnitten. Br.

Musikleben

BASF-Musikproduktion ab 1. März „Eintagsfliegen"

Diese Headline soll keineswegs eine Prognose darstellen, sie ist nur einer der Titel, mit denen die BASF am 1. März ihr Musikprogramm gestartet hat. Dazu sicherte sich das Ludwigshafener Unternehmen, das eigene Hausproduktionen in München und Hamburg unterhält, den Vertrieb der Jazz- und Klassikproduktionen des Villinger Unternehmens MPS (Musikproduktion Schwarzwald) und rund 70 Kassetten der Firma Polyband aus München, hauptsächlich Klassik, aber auch beispielsweise die Egerländer.

Und wenn demnächst unter dem Markenzeichen BASF solch illustre Namen wie Errol Garner, Ella Fitzgerald, Count Basie, Oscar Peterson oder Friedrich Gulda in den Fachgeschäften auftauchen, so ist das das Verdienst der MPS, deren Interpreten die genannten Künstler sind. Die hauseigenen Künstler der BASF-Musikproduktion (verantwortlich Werner Cyprys) sind — noch — nicht ganz so bekannt, mit Ausnahme von Dieter Thomas Heck, dessen Popularität der ZDF-Hitparade zu verdanken ist, Hans-Jürgen Bäumler, der — angekündigt als singender Eisprinz — erst einmal beweisen muß, daß er auch nur annähernd so gut singen kann wie eislaufen, und dem Film-Sonnyboy Thomas Fritsch. Die BASF-Musikproduktion beschränkt sich zunächst auf U-Musik, bis auf die Platten Rolf Kühns, der Jazz-Kennern als hervorragender Klarinettist bekannt ist.

Der Welt größter Tonbandhersteller würde das Wagnis einer eigenen Musikproduktion (vorerst noch ohne eigenen Musikverlag) nicht unternehmen, ohne sich einen kommerziellen Erfolg zu erhoffen. „Wir wollen im Tonbandgeschäft bleiben", hieß es. Bei der BASF rechnet man mit einer Verdoppelung des Geschäfts mit bespielten Kassetten in diesem Jahr gegenüber dem Vorjahr und mit einer weiteren Verdoppelung im kommenden gegenüber diesem Jahr. Verständlich, daß die BASF gern ein beträchtliches Stück des in Aussicht gestellten Kuchens erhaschen möchte, auch wenn die Firma definitiv erklärt, keine Billigstpreisplatten herausbringen zu wollen. („Das Geldverlieren wollen wir anderen überlassen.") Die Preise der BASF-Platten werden zwischen 12,80 DM (Pop-LPs) und 25 DM (Klassik-LPs) liegen. Die bespielten Kassetten (Frequenzgang bis 10 000 Hz ± 5 dB) sollen 21 DM kosten. Vorerst, so wird zugegeben, kann die Qualität der bespielten Kassetten nicht mit der einer Schallplatte konkurrieren. An der Entwicklung neuer, besserer Bänder wird gearbeitet. Ob die BASF allerdings mit dem bisher vorgestellten Programm tatsächlich das erhoffte Kuchenstück erringen wird, bleibt abzuwarten.

Geplant ist vieles bei der BASF: geplant ist Folk-Musik, geplant ist ein eigener Sound, geplant ist die Förderung junger progressiver Bands, geplant ist das Engagement berühmter Künstler, sobald deren derzeit laufende Verträge beendet sein werden (man hörte von Gesprächen mit Caterina Valente, die sich aber wohl zerschlagen haben), geplant ist in jedem Fall auch, daß bis zur Funkausstellung im August bereits ein Teil der bisherigen Pläne verwirklicht sein wird.

Über den bisherigen finanziellen Aufwand für die Musikproduktion wollte niemand der BASF-Verantwortlichen Auskunft geben. Die Sachinvestitionen jedenfalls dürften nicht übertrieben hoch gewesen sein, da die BASF bereits über eine Kopieranlage verfügt, auf der bisher Auftragskopien gemacht wurden. Die Herstellung der BASF-Schallplatten wird in Auftrag gegeben, wobei sichergestellt ist, daß im Falle eines „hits" eine rasche Nachproduktion anlaufen kann. Über elf Verkaufsbüros mit 70 Außendienstmitarbeitern und 1500 Fachgeschäften begann der Großangriff auf den bundesdeutschen Musikkonsumenten. Die BASF hält sich offen für den Vertrieb ins Ausland, sobald er nötig werden sollte.

Neben Dieter Thomas Heck, Hans-Jürgen Bäumler und Thomas Fritsch versuchen auch die Bentley-Sisters aus Holland, Daniela, Fleur, Arno Flor, Lili Ivanova aus Bulgarien, Leo Martin aus Jugoslawien („Der Löwe aus Belgrad"), um nur einige zu nennen, eine Bresche ins deutsche U-Musikleben zu schlagen.

Dieter Thomas Heck („ein Sänger mit Brief und Siegel von der Akademie" — PR-Text) beschränkt sich zunächst darauf, Hits von Kollegen zu singen, die er zuvor in der ZDF-Hitparade lautstark angekündigt hat. Lili Ivanova und Leo Martin, beide nach BASF-Aussage Top-Stars aus ihrer Heimat, bringen allzu bekannten Hausmacher-Beat, die Bentley-Sisters trällern von ihrer Traumstadt San Antonio, und Fleur schließlich, die Münchnerin mit dem hübschen Vornamen, singt den Titel, von dem die BASF mit Sicherheit hofft, daß er dereinst nicht einziger Kommentar zur BASF-Musikproduktion werden wird: „Eintagsfliegen". Ob Arno Flor mit seiner LP „Classic in the Air" — Bach nach Jacques Loussier-Manier auf dem Klavier mit dezenten bis schluchzenden Streichern unterlegt — Erfolg haben wird, muß man abwarten. Immerhin klang seine Musik noch am erträglichsten, was allerdings auch an der Vorlage gelegen haben mag.

Alles in allem: die hauseigene Musikproduktion der BASF läßt heute noch kein abschließendes Urteil zu. Abgesehen von Rolf Kühn und bei einigem Wohlwollen auch von Arno Flor ist das augenblickliche Programm nicht unbedingt eine Bereicherung des mit Ähnlichem ohnehin allzu überlasteten bundesdeutschen U-Musikmarktes. Pressereferent Cabus eröffnete ungeahnte Einblicke in die Struktur potentieller Käuferschichten, indem er bemerkte, daß der Musikgeschmack gestandener Jazzfans anders sei als der „einer am Morgen staubwischenden Hausfrau". Welchem wird die BASF-Musikproduktion letzten Endes hauptsächlich entgegenkommen wollen? Wd.

Neue Aufnahmen von italienischen Opern

In Zusammenarbeit mit der EMI hat Westminster Donizettis „Lucia de Lammermoor" mit Beverly Sills in der Titelrolle aufgenommen. Für die Wahnsinsszene benutzte der Dirigent Thomas Schippers eine Glasharmonika, die der Stuttgarter Spezialist Bruno Hoffmann spielte. Als Partner für Beverly Sills wurde Carlo Bergonzi gewonnen.

Decca nahm Verdis „Macbeth" mit Dietrich Fischer-Dieskau in der Titelrolle auf. Unter Leitung von Lamberto Gardelli sangen Elena Suliotis und Luciano Pavarotti weitere Hauptrollen.

EMI benutzte für die Neuaufnahme von Verdis „Don Carlos" unter Leitung von Carlo Maria Giulini die vollständige fünfaktige Fassung (wie Solti in seiner Decca-Aufnahme). Die vokalen Hauptrollen wurden mit Montserrat Caballé, Shirley Verrett, Placido Domingo (Titelpartie) und Sherrill Milnes besetzt.

Lorin Maazel wurde als koordinierter Chefdirigent vom New Philharmonia Orchestra verpflichtet. Otto Klemperers Stellung als musikalischer Leiter des Orchesters blieb natürlich unangetastet.

Für CBS nahm Igor Kipnis zusammen mit den London Strings unter Neville Marriner alle zehn (!) Cembalo-Konzerte Bachs auf. Hier handelt es sich um die überkommenen Konzerte sowie um Rekonstruktionen und Bearbeitungen.

Aus Anlaß des 25jährigen Bestehens der Vereinten Nationen wurde Krzysztof Pendereckis neuestes Werk „Kosmogonie" vom Los Angeles Orchestra unter Zubin Mehta uraufgeführt. Die Texte für die chorischen Passagen kompilierte der Komponist aus Sophokles, Ovid, Kopernikus, Leonardo da Vinci, sowie aus kurzen Kommentaren amerikanischer und russischer Astronauten.

Berlioz' „Trojaner" in Originalfassung

Die Bühnen der Stadt Augsburg brachten im Februar als Erstaufführung in deutscher Sprache die „Trojaner" von Hector Berlioz in der Originalfassung der neuen Berlioz-Ausgabe von Bärenreiter.

Die Oper hatte in der Originalgestalt an der Covent Garden Opera in London im Jahr 1969 einen großen Erfolg. Die Übersetzung des Textes stammt von Anneliese Felsenstein.

Marler Kompositionspreis 1971

Einen Kammermusik-Kompositionspreis stiftet die Stadt Marl für die Wettbewerbe „Jugend musiziert". In diesem Wettbewerb werden Kammermusikwerke für Klaviertrio, Streichquartett oder Bläserquintett bei einer Spieldauer von 8 bis zu 20 Minuten erwartet, deren technische und musikalische Schwierigkeiten dem Können junger Instrumentalisten angepaßt sind. Deutsche Komponisten im Alter bis zu 40 Jahren können Einsendungen bis 15. Oktober 1971 richten an das Kulturamt der Stadt Marl, Rathaus, 4370 Marl. Ausgesetzt sind ein 1. Preis mit DM 2500, ein 2. Preis mit DM 1500 und ein 3. Preis mit DM 1000.

Der diesjährige Bundeswettbewerb „Jugend musiziert" der Arbeitsgemeinschaft Musikerziehung und Musikpflege des Deutschen Musikrates findet vom 12. bis 18. April statt. Die Abschlußwertungen für Bläser und instrumentales Zusammenspiel werden in Bielefeld, die Wertungsspiele für Akkordeon im benachbarten Sennestadt durchgeführt. Teilnehmer des Wettbewerbs sind die 1. Preisträger der vorausgehenden Landeswettbewerbe, die wie folgt stattfinden: für Baden-Württemberg in Sindelfingen am 6./7. 3. für Akkordeon, am 13./14. 3. für Bläser; für Bayern in Augsburg am 12./14. 3.; in Berlin am 13. 3.; in Bremen am 16./17. 3.; in Hamburg am 17. 3. für Akkordeon, am 8./10. 3. für Bläser; für Hessen in Wiesbaden am 13. 3. für Bläser, am 14. 3. für Akkordeon; für Niedersachsen in Hannover am 6. 3. für Bläser, am 13. 3. für Akkordeon; für Nordrhein-Westfalen in Köln am 13./14. 3.; für Rheinland-Pfalz in Mainz am 13. 3.; für Saarland in Saarbrücken am 10. 3. und für Schleswig-Holstein in Lübeck am 6. 3. 1971.

Die **Tschechische Philharmonie** unter Vaclav Neumann, Chefdirigent dieses Orchesters und zugleich Generalmusikdirektor am Württembergischen Staatstheater in Stuttgart, unternimmt zur Zeit (bis 31. März) eine ausgedehnte Tournee durch die Bundesrepublik. Anlaß ist das 75jährige Bestehen des Orchesters.

Jean Pierre Ponnelle bringt im April 1971 an der Wiener Volksoper Gounods selten gespielte Oper „Der Arzt wider Willen" (nach Molière) heraus. Der Regisseur hat selbst die textliche Bearbeitung hergestellt und inszeniert auch in eigenen Bühnenbildern.

Willy Boskovsky, langjähriger Konzertmeister der Wiener Philharmoniker, der als Dirigent des Neujahrskonzerts weltberühmt wurde, ist in den Ruhestand getreten. Sein Nachfolger im Orchester wurde der erst zwanzigjährige Rainer Küchl, der in Wien bereits einige Male als Solist zu hören war. Die Neujahrskonzerte der Wiener Philharmoniker werden weiterhin unter der Leitung von Willy Boskovsky stehen. Boskovsky unternahm zu Beginn dieses Jahres an der Spitze des Johann-Strauß-Orchesters eine große Japan-Tournee, die im Jahr 1972 wiederholt und erweitert werden soll.

Franco Zeffirelli wird die Bühnenbilder und Kostüme zu Donizettis Oper „Die Regimentstochter" entwerfen, die bei den diesjährigen Bregenzer Festspielen aufgeführt wird. Die Hauptpartien singen Margarita Rinaldi, Luigi Alva und Giuseppe Taddei, Dirigent: Bruno Amaducci. Als Spiel auf dem See wird nach vielen Jahren zum erstenmal keine Operette geboten, sondern „Porgy und Bess" mit William Warfield in der Titelpartie. Musikalische Leitung: Lee Schaenen.

Pierre Boulez hat sich bereit erklärt, die musikalische Leitung einer Inszenierung von Schönbergs Oper „Moses und Aron" an der Wiener Staatsoper zu übernehmen. Das Werk, das in Wien bisher nur durch konzertante Wiedergaben und durch Gastspiele bekannt wurde, soll in der Spielzeit 1972/73 ins Repertoire der Staatsoper aufgenommen werden. Bereits im Frühjahr 1971 soll „Moses und Aron" in Italien verfilmt werden. Als Regisseur des Films wurde Jean-Marie Straub genannt, als Dirigent Michael Gielen.

Zur Person . . .

Rudolf Schock, eurodisc-Exklusiv-Star, nahm in den Berliner Studios dieser Firma zusammen mit seinem langjährigen Partner, dem Pianisten Ivan Eroed, Schuberts Winterreise auf. Es handelt sich um die erste Schock-Interpretation dieses Liederzyklus' auf Schallplatte.

Rudolf Schock erhielt im übrigen zum zweiten Mal den von der Zeitschrift „TV-Hören und Sehen" ausgeschriebenen „Goldenen Bildschirm" als beliebtester Sänger im Fernsehen.

Catarina Ligendza, hochdramatische Sopranistin, debütierte im Januar an der Wiener Staatsoper als Brünnhilde in der Götterdämmerung. Im Januar und Februar 1971 hat die Sängerin einen Vertrag an der Metropolitan Opera New York, als Leonore in Fidelio. Die Künstlerin singt bei den diesjährigen Bayreuther Festspielen die Brünnhilde im zweiten Ring-Zyklus.



Robert Szidon, 30 Jahre alter brasilianischer Pianist, beendete in München seine Einspielung sämtlicher Klaviersonaten von Alexander Scriabin. Die Deutsche Grammophon wird die Kassette im Herbst dieses Jahres veröffentlichen. Unser Bild zeigt Roberto Szidon (links) mit seinem Produzenten Karl Faust.



Georg Solti, Karajans Nachfolger als Leiter des Orchestre de Paris, versprach, in das Programm jedes Konzerts dieses Orchesters mindestens ein Werk des zwanzigsten Jahrhunderts aufzunehmen. Außerdem soll jedes Jahr ein Kompositionsauftrag an einen französischen Komponisten vergeben werden.

Claudio Abbado ist, ohne den Titel eines Chefdirigenten anzunehmen, in eine engere Verbindung mit den Wiener Philharmonikern getreten. Er wird von nun an mindestens zwei Abonnementkonzerte pro Saison dirigieren und überdies die für Frühling 1973 projektierte Tournee der Wiener Philharmoniker leiten, die das Orchester nach Australien, Neuseeland und Japan führen wird.

Industrie

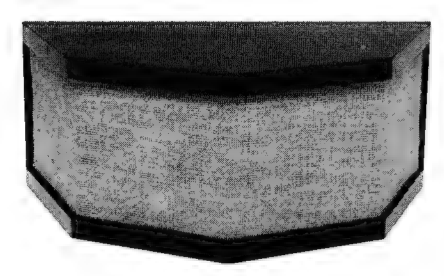
Neuer dynamischer Stereo-Kopfhörer im PE-Lieferprogramm

Im vergangenen Jahr brachte PE erstmalig den HiFi-Stereo-Verstärker für Kopfhörer SKV 10 auf den Markt. Dieser Kleinverstärker nach DIN 45500 wurde durch den Stereo-Kopfhörer KH 10 ergänzt. Neben der Anwendung als HiFi-Verstärker für Plattenspieler eignet er sich für den Anschluß an Cassetten-Decks, d. h. Stereo-Cassetten-Recorder ohne eingebauten Verstärker.

Zur Ergänzung wurde nunmehr der hochwertige dynamische Stereo-Kopfhörer KH 14 in das PE-Lieferprogramm aufgenommen. Er ist serienmäßig mit dem Lautsprecherstecker nach DIN 41529 ausgerüstet und eignet sich nicht nur für den Anschluß an den Kopfhörer-Verstärker SKV 10, sondern auch an alle anderen PE-Verstärker und Receiver. Es handelt sich um eine für PE hergestellte Ausführung des Sennheiser HD 414.



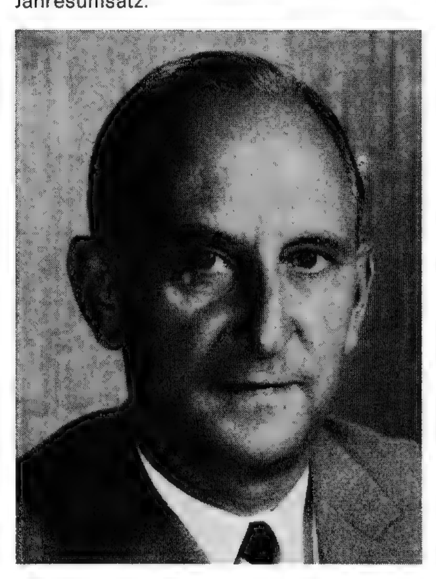
Die Firma **Micro/Acoustics Corp.,** New York, kündigt als ihr erstes Erzeugnis den Hochtöner Microstatic an, der speziell für die Verbesserung des Klangs von AR- und KLH-Lautsprecherboxen bestimmt ist. Als Übertragungsbereich gibt der Hersteller 3,5 bis 22 kHz ± 2 dB bei einem Klirrgrad von kleiner 0,45 % unter 15 kHz bei 20 W Belastung an. Vorläufig wird dieser Hochtöner noch direkt exportiert, der Hersteller sucht jedoch eine Vertretung in der Bundesrepublik. Anfragen sind zu richten an Micro/Acoustics Corp., Box 302 White Planes, New ork 10602, Tel: (914) 948-85 24.



Die Firma AKAI INTERNATIONAL GMBH. in Buchschlag hat zur Wahrnehmung ihrer Interessen für das Saarland und Rheinland-Pfalz die Firma Klebe GmbH., Saarbrücken, Mainzer Str. 75, und Trier, Bonner Str. 13, beauftragt.

Als neue Werksvertretung für den südbayerischen Raum ist ab 1. Januar 1971 die Firma Max Söllner, München, Knorrstraße 53, zuständig.

Paul Metz, Inhaber der Metz-Apparatewerke, feierte im Januar seinen 60. Geburtstag. Paul Metz leitet heute ein Unternehmen mit über 100 Millionen DM Jahresumsatz.



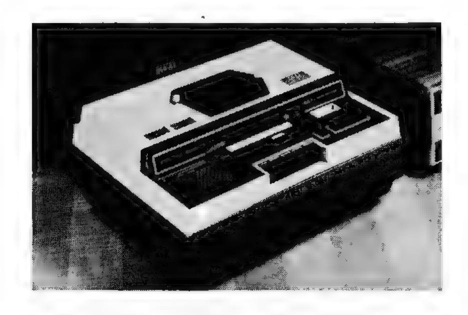
Rainer Utecht (42) übernahm die Leitung des Artikelbereichs Elektronik bei der Braun AG in Frankfurt. Utecht hatte eine leitende Funktion bei Messerschmitt-Bölkow-Blohm inne. Vorher war Utecht bei

Unbekannter Stereo-Rundfunk
Eine mit einem Preisausschreiben verbundene Rundfrage der Firma Braun (Frankfurt) hat ergeben, daß in weiten Kreisen der Bevölkerung der Stereo-Rundfunk noch nicht den ihm gebührenden Platz im Bewußtsein errungen hat. Das geht daraus hervor, daß die wenigsten wußten, wie hoch der wöchentliche Stereo-Anteil an den Sendestunden der bundesdeutschen Rundfunksender — nämlich weit über 600 — ist.

Aus einer Untersuchung der gleichen Firma geht hervor, daß heute etwa 8 Prozent der Haushalte über eine HiFi-Anlage oder eine Stereo-Anlage verfügen.

WERGO-Schallplatten werden seit Januar von 65 Mainz, Postfach 3640, aus vertrieben. Die Gesellschaft wird in diesem Jahr einige interessante Neuheiten herausbringen, unter anderem eine Platte mit Cathy Berberian, ferner eine mit dem San Francisco New Music Ensemble. Unter dem Titel „Freies Zusammenspiel" ist eine Aufnahme mit dem New Phonic Art Ensemble gemacht worden. Auf weiteren Platten stellt Gerd Zacher unbekannte Orgelwerke von Satie, Ives und Allende-Berlin vor, und Joan Caroll singt in der Reihe „Große Interpreten Neuer Musik".

Ein **Kassettenrecorder,** für den der Hersteller HiFi-Qualität in Anspruch nimmt, wird von der Firma **Akai** vorgestellt. Der Akai CS-50 ermöglicht ein automatisches Drehen der Kassette, so daß praktisch Endloswiedergabe und -aufnahme möglich ist. (Bild)



Die Revox-Tonbandmaschine A 77 ist in folgenden Sonderausführungen auf dem Markt: Modell HS (19/38) Stereo, mit allen Zweispur-Stereo-Versionen des Grundgerätes; Modell HS (19/38) Vollspur mit allen Versionen des Grundgerätes und Modell STTA-Automatik, mit allen Zweispur-Stereo-Versionen des Grundgerätes 9,5/19 cm/s. Dieses Modell startet automatisch bei Eintreffen eines Signals und schaltet fünf Sekunden nach Ende des Signals ab.

HiFi-Vertonung mit dem Braun GT 1000.
Das neue HiFi-Stereotonbandgerät GT 1000 der Firma Braun AG ermöglicht mit dem Nachrüstsatz Braun TDS 1000 kompromißlose Vertonung von Dias und Filmen. Anschlüsse für Projektor und Synchronisationseinheit sind serienmäßig vorhanden. Das Gerät ermöglicht den Anschluß eines jeden Projektors, da auf unterschiedliche Impulslängen bei einzelnen Projektoren keine Rücksicht mehr genommen zu werden braucht. Die Impulslängen lassen sich am TG 1000 von 0,2 bis 1 s fest einstellen. Das Tonbandgerät liegt uns zum Test bereits vor.

Die Firma Hans Schäfer, Industrievertretungen in Hannover, hat den Exklusivvertrieb für das Empfänger-Verstärkerprogramm der japanischen Firma Nikko übernommen.

Ernst Rostig, Verkaufsleiter bei der Firma Perpetuum-Ebner, ist nach 20jähriger Tätigkeit aus gesundheitlichen Gründen in den Ruhestand getreten. Koordination und Leitung des gesamten Vertriebs übernimmt Roland Bley, früherer Verkaufsleiter bei der Firma Gebr. Junghans.

Die AERA GmbH & Co. KG, Düsseldorf, eine Dachorganisation, die ca. 75 Radiofachgeschäfte in der BRD betreibt, veranstaltete vom 29. bis 31. Januar auf dem Münchner Messegelände eine Fachausstellung für Farbfernseh- und HiFi-Geräte. Der Besuch mit 15500 Interessenten übertraf bei weitem die Erwartungen der Veranstalter.

Diebstähle
Folgende Tonbandgeräte sind aus dem Löffinger Werk der Firma Revox gestohlen worden: A 77 S2 CSVV mit der Nummer 43928, A 77 S2 CSVV mit der Nummer 44184, A 77 S4K mit der Nummer 44049 und A 77 S2K 19/38 mit der Nummer 44161. Aus einem Fachgeschäft in Esslingen wurde das Gerät A 77 mit der Nummer 37533 entwendet.

Das dhfi berichtet

Neu im dhfi:
Folgende Firmen sind vom dhfi als ordentliche Mitglieder aufgenommen worden:

Gottlob Widmann und Söhne GmbH
— wigo-acustic —
7911 Burlafingen/Neu-Ulm

Hans G. Hennel GmbH & Co. KG
6393 Wehrheim/Ts

Loewe Opta GmbH
864 Kronach/Ofr.

Standard Elektrik Lorenz AG
844 Straubing

Transonic Elektrohandelsgesellschaft mbH & Co.
2 Hamburg 1

Die **Seminare des dhfi** beginnen vom 22. bis 26. März in Deidesheim mit dem XV. Grundseminar. Das XVI. Grundseminar wird vom 11. bis 16. Oktober stattfinden. Das neu geschaffene Fortbildungsdungsseminar wird vom 21. bis 24. Juni veranstaltet.

Verschiedenes

Unter dem Thema **„Musikerziehung während der Pubertätszeit"** veranstalten der Verband Deutscher Musikerzieher und konzertierender Künstler (VDMK), die Arbeitsgemeinschaft der Musikerzieher Österreichs (AGMÖ) und der Schweizerische Musikpädagogische Verband einen musikpädagogischen Kongreß vom 13. bis 16. April in Schaffhausen.

Der Vorsitzende des **Verbandes Deutscher Musikschulen** und Leiter der Jugend- und Volksmusikschule in Bremen, Diethard Wucher, wurde zum Direktor der Musikschule der Stadt Bonn berufen. In diesem Zusammenhang wird die Geschäftsstelle des Verbandes deutscher Musikschulen ab April von Bremen nach Bonn verlegt.

101 Kompositionen aus dem In- und Ausland sind zum Kompositionswettbewerb 1970 der **Edition Hohner** „Musik für Akkordeonorchester" eingegangen. Es wurde kein erster Preis vergeben. Den zweiten Preis teilen sich Antonin Devátý (Pilsen, CSSR) und Franz Reinl (Waldenbuch). Den dritten Preis bekam Karl-Heinz Wolters (Homberg).

Der Ring der Tonbandfreunde führt über die Osterfeiertage (Beginn Karfreitag, 9. April, Ende Montag, 12. April) wieder eine Tonband-Amateurschulung durch, die sich eingehend mit den vielseitigen Anwendungsmöglichkeiten des Magnetofonbandgerätes beschäftigt. Ort der Veranstaltung ist Herlikofen bei Schwäbisch Gmünd. Nähere Informationen durch „Ring der Tonbandfreunde, Landesverband Süd", 7051 Beinstein, Postfach 32.

10. Ferienkurs für Vokalisten
Unter der Leitung von Hans Hotter und Janine Micheau findet vom 20. Juni bis 10. Juli in Vught (bei 's-Hertogenbosch, Holland) der 10. Ferienkurs für Vokalisten statt, der ausgebildeten Sängern und Sängerinnen Gelegenheit bieten soll, sich auf dem Gebiet der Oper, des Oratoriums, des Konzerts und des Liedes zu vervollkommnen. Nähere Informationen durch „'s-Hertogenbosch Muziekstad", Rathaus, 's-Hertogenbosch, Holland.

Zwei **HiFi-Stereophonie-Wochenendlehrgänge** werden im März vom Landesfilmdienst für Jugend- und Erwachsenenbildung in Rheinland-Pfalz veranstaltet. Der erste Lehrgang umfaßt das Wochenende 20./21. März und findet in St. Martin statt, der zweite eine Woche später in Ingelheim. Nähere Informationen durch „pfalzfilmothek" 673 Neustadt, Postfach 343.

Als Musikliebhaber wollen Sie sicher noch tiefer in das Verständnis der künstlerischen Interpretation und die Kenntnis der kulturgeschichtlichen Bedingungen der Musik eindringen. Dafür haben wir die Reihe „orphica critica" ins Leben gerufen. Jedes Buch dieser Reihe behandelt einen eng umrissenen Problemkreis aus der Sicht des Musikkritikers. Die textlichen Ausführungen werden durch sorgfältig ausgewählte Musikbeispiele erläutert, die auf einer 25-cm-Schallplatte dem Buch beigegeben sind.



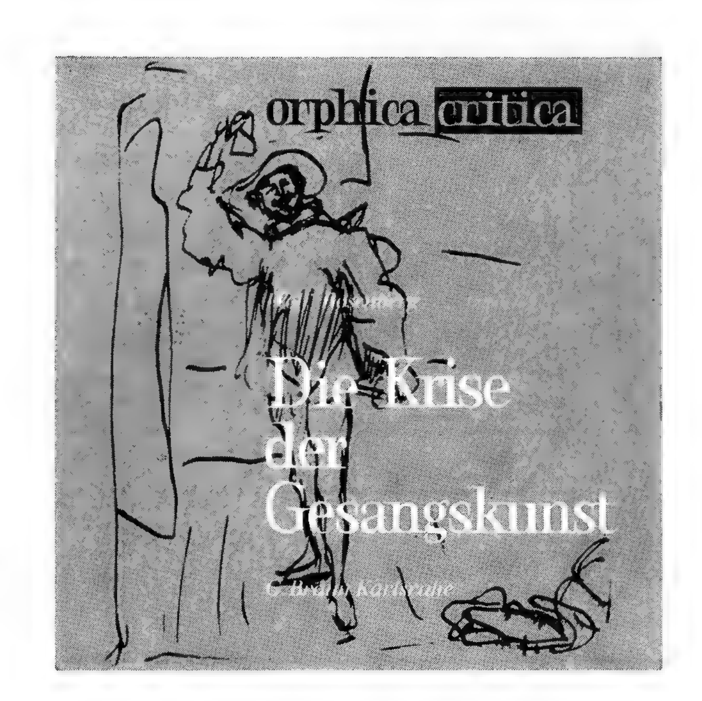
Verlag G. Braun, 75 Karlsruhe 1

Herausgeber: Karl Breh, Chefredakteur der Zeitschrift HiFi-STEREOPHONIE

Band 1: Wolf Rosenberg

Die Krise der Gesangskunst

84 Seiten, 9 Abb., Buchformat 28 x 28 cm, Ganzstoffeinband, mit 25-cm-Schallplatte, im Schuber, DM 36,—



Dieser erste Band der Reihe „orphica critica" befaßt sich auf höchst kritische Weise mit der Entwicklung der Gesangskunst von der Zeit der ersten, noch primitiven Schallplatten an bis zur Gegenwart. Durch fehlgeleiteten Publikumsgeschmack geförderte Dekadenzerscheinungen werden aufgedeckt und analysiert. 22 ausgesuchte Musikbeispiele erläutern den Text. Dabei wird der Leser mühelos mit den Kriterien werkgerechten Gesangs vertraut gemacht und damit in die Lage versetzt, sich selbst ein sicheres Urteil zu bilden.

Band 2: Gotthold Frotscher

Orgeln

78 Seiten, 23 Abb., zahlreiche Notenbeispiele, Buchformat 28 x 28 cm, Ganzstoffeinband, mit 25-cm-Schallplatte, im Schuber, DM 36,—

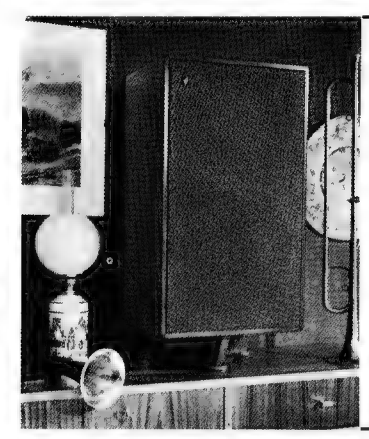


Das Buch behandelt Aufbau, Bauformen und Dispositionen wichtiger Orgeln sowie Fragen der Interpretation, aber auch die verschiedenen Formen und Gattungen der Orgelmusik. Der Text wird durch 23 Abbildungen und durch Notenbeispiele veranschaulicht. Eine große Zahl von Dispositionen charakteristischer Orgeln ist für den Fachmann wie auch für den Musikfreund interessant und aufschlußreich dargestellt.
Der Autor breitet in konzentrierter Form eine erstaunliche Fülle von Material aus.
Dem Buch ist eine 25-cm-Schallplatte beigegeben. In elf Musikbeispielen werden klangliche Charakteristika der verschiedenen Orgeln erläutert.

HiFi-Stereo-Zubehör

Lautsprecher

Antistatikum



High Fidelity-Kleinanzeigen

Stellengesuche

Verkaufsleiter

der Unterhaltungselektronik, jung und dynamisch, verantwortlich für sehr hohen Umsatz, möchte sich verändern.
Neben der Fähigkeit, eine große Verkaufsorganisation zu führen und zu Höchstleistungen anzuregen, werden eine langjährige Erfahrung und Detailkenntnisse geboten, die für die Forcierung Ihrer Produkte Voraussetzung sind.
Bitte schreiben Sie unter Nr. HI 724 an HIFI-STEREOPHONIE

Werbung

Stellenangebote

München
Erstes Fachgeschäft für **stereophonische Geräte und Zubehör,**
großzügigen Vorführmöglichkeiten und korrektem Kundendienst,
sucht einen

Fachverkäufer

mit nachweisbarer Erfahrung bei guter Dotierung.
Freundliche Bewerbungen unter Nr. HI 698 an HiFi-STEREOPHONIE

Übernahme eines Geschäftsanteils

Durch Ausscheiden eines Mitinhabers wird in namhaftem, in Kunden- und Lieferantenkreisen bekanntem Einzelhandelsunternehmen die Aufnahme eines stillen oder aktiven Teilhabers möglich.

Umsatz **(nur speziell HiFi-Stereo!)**: DM 1,2 Mio., bei guter, noch steigerungsfähiger Rendite, qualifiziertem Mitarbeiterstab, neuer Geschäftsausstattung. Durch intensive Werbung sehr guter Bekanntheitsgrad und stetig steigende Umsätze. Sitz: Nord-Westdeutschland.

Die Firma ist von ihrer gesamten Struktur her besonders geeignet zum Auf- oder Ausbau einer Ein-Verkaufs-Fachgruppe „HiFi-Stereo".

Kontaktaufnahmen (Kapitaleinsatz nicht unter DM 250 000.—) unter Nr. HI 727 an HiFi-STEREOPHONIE erbeten. Absolute Vertraulichkeit wird zugesichert!

Braun 1000-Anlage, PS 1000 / AS - CE 1000/L, CSV 1000/2 - 2 L 900, neuwertig, abzugeben, Gesamtpreis etwa: **DM 4500.—**
Zuschriften unter Nr. HI 731 an HiFi-STEREOPHONIE

Braun CSV 500, 2 Monate alt, mit Kurven und Daten, ohne Fehler und Gebrauchsspuren (nur wenige Stunden gelaufen), zum Preis von **DM 750.—** an schnell entschlossenen Käufer abzugeben. **Telefon: 0 25 62 / 21 88**

---

2 AR-5-Boxen, 1/2 Jahr in Betrieb, für **DM 1400.—** zu verkaufen.
Zuschriften unter Nr. HI 715 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe: Dynaco Stereo 120, PAT 4-A, FM-3 A DM 1400.— Thorens TD 124/2 Chassis incl. Zarge und Haube DM 395.—
Hamburg, Tel. 86 06 38

Verkaufe, neu, mit Garantie:
2 Braun L 710 DM 952.— (1190.—)
2 Heco P 3000 DM 559.— (692.—)
2 Heco P 4000 DM 712.— (912.—)
Philips GA 202 DM 399.— (498.—)
PE 2020 M 75 MG DM 375.— (570.—)
Elac Mira. 770 H DM 397.— (517.—)
Royal de Luxe C DM 859.— (1060.—)
G. Landsmann, 8500 Nürnberg, Humboldtstraße 116, Tel. 09 11/ 44 47 16

Verkaufe: **Tuner Sansui TU-777** aus Quizgewinn, ungebraucht, originalverpackt. DM 700.—
Ingo-Hartmut Grygiel, cand. med., **1 Berlin 46,** Havensteinstr. 16, Tel. 73 49 16

Bestellschein für Kleinanzeigen

HiFi-Stereophonie
Verlag G. Braun · 75 Karlsruhe · Postfach 1709

Veröffentlichen Sie nachstehenden Text in der nächsterreichbaren Ausgabe [ ] mal.

Ohne Größenangabe wird der Text hintereinander nach effektiver Höhe abgesetzt. Für Fehler infolge undeutlicher Niederschriften übernimmt der Verlag keine Haftung für die Richtigkeit der Wiedergabe. **Bitte schreiben Sie deshalb mit Schreibmaschine oder in Druckschrift.**

Anzeigentext:

Preise für Kleinanzeigen:	**mm-Preis**
Verkauf, Kaufgesuche, Stellengesuche	DM 1.—
Werbung, Stellenangebote	DM 1.20
Chiffregebühr	DM 2.—

Name: ______

Ort: ______
Postleitzahl

Straße: ______

Verkauf

Verkaufe
Empfänger-Verstärker **Monarch STA-400 X,** 2 Boxen **Monarch SP-80 C** (Nußbaum), wenig gebraucht, Verhandlungsbasis DM 900.—
H. Strohheker, 75 Karlsruhe 21, Geibelstraße 3

Verkaufe neu, originalverpackt
Vorverst. **Crown IC 150** DM 1445.—
Endverst. **Crown DC 300** DM 3255.—
Receiver **Pioneer SX 990** DM 1085.—
Plattensp. **Pioneer PL 12 AC** DM 295.—
Lautspr. **Dynaco M 25 XF** DM 198.—
Verst. **Kirksaeter TX 2020** DM 1150.—
Angebote unter Nr. Hi 722 an HiFi-STEREOPHONIE

Infolge besonderer Umstände für Kenner zu verkaufen:
Crown IC 150 Vorverstärker (neu) DM 1220.— (NP DM 1795.—)
Crown DC 300, 360 Watt Endstufe (neu) DM 3080.— (NP DM 4500.—)
Acoustech IV Vorverstärker (neuwertig) DM 650.—
Revox A 76 Tuner, 1 Jahr in Gebrauch DM 780.—
alles Abholpreise.
P. Wenk, Dipl.-Ing. ETH, Hagenwil, **9402 Mörschwil** bei St. Gallen (Schweiz)

Braun Receiver 2 x 35 Watt nagelneu 1798,— jetzt 1395,—
Revox A 77, zweispur, nußbaum 1720,50 jetzt 1295,—
Sony TA 1120 2 x 50 Watt 1780,— jetzt 1295,—
Heco 250/b 2 x nußbaum 1200,— jetzt 680,—
Sämtl. Geräte neuwertig. Erst 3 Monate alt!
H. Kürschner
46 Dortmund, Heimbaustr. 9

Verkaufe **sämtl. Exemplare der HiFi-Stereophonie** ab 1/62 bis 12/70 entweder geschlossen, oder einzelne Jahrgänge, gegen Höchstgebot.
Jakobi, 7401 Pliezhausen, Haldenstraße 4, Tel. 0 71 27 / 25 75

Verkaufe **UHER 22 HiFi-Spezial,** werksüberholt, für DM 690.—
Dipl. Ing. Jochen Rein, 53 BN Bad Godesberg, Kronprinzenstraße 39. Tel. 0 22 29 / 6 67 27 werktags nach 17.30 Uhr

---

Verkaufe **Saba-Telewatt FM-2000/A/Holz** für **DM 900,-** (Neupr. DM 1600,-), **2 Saba-Boxen HiFi 5,** je DM 600,- (Neupreis DM 995,-).
Kniffki, 3470 Höxter, Westerbachstr. 21, Telefon 66 42

Verkaufe neuwertiges, kaum benutztes
UHER ROYAL de LUXE 4-Spur für nur **DM 780.—** (1180.—)
Reinhard Altmüller, 647 Büdingen, Thiergart. 54

MARANTZ 23

Hi-Fi-Spitzentuner
erst wenige Betriebsstunden statt DM 1350,— nur **DM 990,—**
Zuschriften unter Nr. HI 729 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe, auch einzeln,
1 Tonbandgerät Revox A 77, Koffergerät, 2-Spur-Stereo, 9,5/ 19 cm/s, mit Zubehör. Alter 2 Jahre, neu, DM 1995,80;
1 Grundig-Stereo-Mikrofon GDSM 200, generalüberholt, niederohmig, neu DM 205, Alter 5 Jahre. Gebote an
Richard Huwig, 668 Neunkirchen, Postfach 135

Verkaufe
Fisher-Verstärker X-100-C
in Original-Edelholzgehäuse, Bestzustand, für **DM 450,-** (Neupreis DM 1310,-), sowie **Shure-Einschub N 44-3,** grün, für **DM 25,-** (Neupr. 59,-).
O. Harder, 839 Passau, Sterzinger Straße 14, Telefon 08 51 / 94 42

SHURE-Systeme, absolut neuwertig, da nur wenige Stunden für Testzwecke benützt:

V 15 II	=	DM 220.—
V 15	=	DM 120.—
M 75 E	=	DM 130.—
M 55 E	=	DM 90.—
M 44 MG	=	DM 50.—

Zuschriften unter Nr. HI 706 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe
2 Sansui SP 2000 Lautsprecher, fast neu. DM 1100,—.
H. J. Partenheimer, 7632 Friesenheim, Gänshirtstr. 16

Verkaufe **2 Braun-Boxen L 900,** neuwertig, **DM 900,—** (Neupreis DM 2400,—).
W. Stetter, 894 Memmingen, Cruslusstraße 14

Verkaufe:
Thorens Stereo Tuner FM 4 für DM 180.—
Angebote unter HI Nr. 723 an HiFi-STEREOPHONIE

M 5 c - Koffer, neuwertig, 9,5 / 19 / 38, Vollsp., m. Zubehör, ca. 300 Betr.-Std. **DM 3600,—.**
Zuschriften unter Nr. HI 716 an HiFi-STEREOPHONIE

Sonderangebot
Stereo-Tuner Nogoton SE 9/14. Kommerzielles Gerät, ausgezeichneter Fernempfang. Empfindlichkeit 0,5 μV, Klirr unter 0,5, Pilot besser 70 dB. Werkgeprüft, statt DM 812.— nur DM 380.—.
Zimmermann, 84 Regensburg, Gambachweg 4, Tel. 09 41/4 11 51

Zu verkaufen:
Revox A 50 Verstärker DM 930,— (1165,—)
Revox A 76 Tuner DM 1200,— (1487,—)
Revox A 77 2 Spur mit Endverst. DM 1600,— (1918,—)
Thorens Plattenspieler TD 125, Tonarm TP 25, Plexihaube PHS 125, Elac STS 444 E DM 1000,— (1289,—)
2 x Braun Lautsprecherboxen L 700 mit Fußgestell und Markassa-Furnier DM 600,— (1200,—)
5 Alu-Spulen, 2 Adapter für DM 90,— (119,50)
G. Vogt, 6300 Gießen, Ludwigsplatz Nr. 13—15

Verkaufe umständehalber
1 Braun PS 500
1 Braun CSV 500
Angebote unter Nr. HI 725 an HiFi-STEREOPHONIE

Verkaufe Uher Royal de Luxe Tonbandgerät,
Preisidee **DM 780.—**
Tel. 0 57 33 / 25 94

Verkaufe **AKAI-1800 SD,** neuwertig, DM 950.—
Zuschriften unter Nr. Hi 718 an HiFi-STEREOPHONIE

Zu verkaufen:
1 Revox A 77 CS DM 1250.—
2 Heco-Boxen B 220 SM je DM 150.—
Pizonka, 43 Essen, Altendorfer Straße 359

---

2 Dynaco-Boxen M 25 x, neu, originalverpackt für DM 495.— (DM 750.—) Zuschriften unter Hi 720 an HiFi-STEREOPHONIE

AKAI X-150 STEREO 4-Spur Tape Desk, Crossfield, neuwertig (4 Mon.) zu verkaufen.
Schreiterer, 5 Köln 41, Schleidener Straße 21

Verkaufe **SANSUI 5000** Verstärker, wie neu, Preis DM 1300.—.
H. J. Partenheimer, 7632 Friesenheim, Gänshirtstr. 16

Vor- und Endverstärker **McIntosh** MA 5100 (3750.—) DM 2450.—
Spitzentuner **Fisher** TFM 1000 DM 1950.—
Braun Station T 1000 CD mit Netzteil DM 1150.—
alle Geräte abs. neuwertig, frachtfreie Lieferung
Kücke, 5600 Wuppertal 1, Am Deckershäuschen 52

Kaufgesuche

Zu kaufen gesucht: **McIntosh MI 3** multipath indicator **KLH 9** full range Elektrostaten. Angebote an: **Paul Wenk, Dipl.-Ing. ETH,** Hagenwil, **9402 Mörschwil** bei St. Gallen (Schweiz)

Suche **Sportrückblick 1970**
W. Obermann, 58 Hagen, Detmolder Str. 16

Billiger **BRAUN T 1000 CD** gesucht. Angaben über Preis, Alter und Zustand an: **Zimmermann, 8413 Regenstauf, Bayernstr. 16,** Tel. 0 94 02 / 80 25

Günstig zu kaufen gesucht: **REVOX G 36** oder **SABA TG 600 SH**
Angebote unter Nr. HI 721 an HiFi-STEREOPHONIE

Suche gebrauchten **HiFi-Tuner und Kopfhörer**
Angebote unter Nr. Hi 717 an die HiFi-STEREOPHONIE

Suche techn. einwandfr. **System ADC 26, Empire 999 VE** oder **Pickering XV 750/E.**
Zuschriften unter HI Nr. 726 an HiFi-STEREOPHONIE.

Thorens TD 124/II gesucht.
Schwarz, 6 Frankfurt/M. 1, Röderbergweg 21

Suche: 2 Stück **ALTEC-LANSING Duplex 604 E** oder **605 B.**
R. Scheib, 8 München 50, Andernacher Str. 25

Suche **REVOX C 36,** 2-Spur, 9,5/ 19 cm, neuestes Modell;
A. Langholz, 5000 Köln 91, Saarbrücker Str. 14

---

2 Lautsprecher Braun L 450/2
oder
2 Lautsprecher KLH 17
sowie Verstärker **Grundig RTV 650**
oder
gleichwertiges Gerät gesucht.
Zuschriften unter Nr. HI 728 an HiFi-STEREOPHONIE

Cabasse 36IICX Tieftöner, J. B. Lansing 375 Driver.
Angebote unter Nr. HI 732 an HiFi-STEREOPHONIE oder Tel. 04 21/34 28 94

High Fidelity-Fachhändler

Aachen



Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!





Weltvertrieb: hifi-stat-stereo-system

Wir führen SCOTT

Augsburg



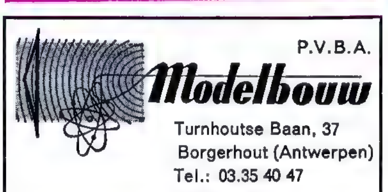
fachliche beratung
eigener Service

anerkannter high-fidelity-fachhändler



dhfi

Antwerpen



HiFi-Studio

Alle vooraanstaande merken invoorraad en aangesloten voor demonstratie.
Onze deskundige HiFi adviseurs (dhfi) bieden U, uit onze overvloedige keuze van hoogwaardige apparatuur, de installatie, persoonlijk voor U bestemd!

Wir führen SCOTT

Bamberg

WIR BERATEN SIE RICHTIG



autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
modern eingerichtetes HIFI-Stereo-Studio
Bamberg, Lange Str. 13, Telefon 2 21 12

Basel



Eggenberger AG
Steinentorstr. 18
Tel. 242530
HiFi

MARCEL HAEGIN
HiFi TV SHOP
Spalenring 12, Telefon 43 19 32
4000 BASEL

hi-fi gewusst wo!
Beratung und Vorführung
HI-FI RADIO THÜRLEMANN
Elisabethenanlage 9, Tel. 35 84 04

Berlin

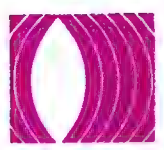
Wenn Sie das Besondere wünschen, dann



BERLINER FERNSEH-FUNK
und TON-TECHNIK
1 BERLIN 30 · NÜRNBERGER STR. 53

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

BREGAS



Hifi Stereo Studio

Planung · Beratung · Verkauf

Spezial-Händler
BRAUN · B. & O. · SABA · SIEMENS
SCOTT · THORENS · NATIONAL

Stützpunkt-Händler
der Braun AG, Frankfurt/Main
für HiFi-Ela-Anlagen · Multivision

1 BERLIN 13 (Siemensstadt)
Nonnendammallee 93
Telefon (0311) Sa.-Nr. 3 810149

EHG

hifi stereo studio

für hochwertige Musikwiedergabe-Anlagen. Beratung, Planung, Ausführung, Service, ausgewählte Schallplatten

Alleinverkauf für

Radford · Kenwood
Dynaco
KEF · Decca · Celestion

Ferner führen wir

selbstverständlich alle anderen qualitativ interessanten

Hi-Fi Fabrikate

McIntosh · Quad · Revox
Klein + Hummel · Scott
Heco · Tandberg · Dual
Thorens · PE · Lenco
Braun · Saba · Sansui
Wega · Arena · Fisher
Uher · Sony · Lansing · Elowi
Dyna · Wharfedale · Cabasse




Elektro Handelsgesellschaft
1 Berlin-Wilmersdorf
Hohenzollerndamm 174-177
Ruf 87 03 11

Bielefeld

tonbildstudio



Bernhard Ruf
48 Bielefeld
Feilenstraße 2
Telefon 6 56 02

autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
Studio für internationales HiFi-Programm

Wir führen SCOTT

**Der Fachhändler —
Mann Ihres
Vertrauens!**

Bochum

HAMER RADIO
autorisierter HiFi-Fachhändler dhfi
Studio für internationales HiFi-Programm
Kompl. Diskothek-Anlagen + Mischpulte
BOCHUM, KIRCHSTRASSE 4
Telefon 6 76 86 / 6 40 44 / 6 25 63

Wir führen SCOTT

Bonn

HiFi-Studios International

4 HiFi-Stereo-Studios
Spezial-Studio für HiFi-Tonband-Geräte

... und dazu eine echte Beratung durch Mitarbeiter, die genauso viel Freude an HiFi-Stereophonie haben wie Sie selbst.

Bielinsky

Bonn, Acher Straße 20—28

Wir führen SCOTT

Braunschweig

HiFi Stereo-Phonie
Anlagen und Schallplatten
Radio-Ferner, Braunschweig
Hintern Brüdern · Telefon 25387
Mitglied des dhfi

Bremen

hifi studio bremen

Große Auswahl internationaler Modelle
Fachmännische Beratung und Planung
RADIO RÖGER
Bahnhofstraße / Ecke Breitenweg,
Ruf 31 04 46

Wir führen SCOTT

Bremerhaven

HIFI-STEREO
SPEZIALIST

Gerrit Wilke
Unterhaltungselektronik
Bremerhaven, „Bürger" 101

Dortmund



studio bitter

DORTMUND BRÜCKSTR. 33 F: 52 79 67

Wir führen SCOTT

Der weiteste Weg lohnt sich um uns zu besuchen

HiFi

STEREOSTUDIO DORTMUND

Beratung · Service · Verkauf
Anlagen u. Geräte für jeden Bedarf

Dortmund

Westenhellweg 111—121
Vorfg. v. HiFi-Messe-Neuheiten tgl.

Wir führen SCOTT

Düsseldorf

HI-FI studio - international

radio **brandenburger**

dusseldorf, steinstr.: 27, tel.: 17149

Elpro HiFi-Center

Projektierung · Sonderanfertigung
Service · Schallplatten

Düsseldorf, Immermannstr. 11

Telefon: 35 61 33, 35 62 22
Anerkannter Fachhändler dhfi

Wir führen SCOTT

HIFi-Stereostudio

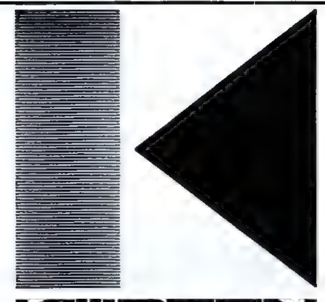
LOOS

Beratung und Montage von Stereo-Konzertanlagen.
Spezialeinrichtungen für HiFi-Diskothekanlagen

DÜSSELDORF

Stresemannstraße 39, Tel. 36 29 70

Wir führen SCOTT



Studios für Hi-Fi-Stereotechnik Düsseldorf

Schadowstr. 78 Tel. 35 03 11

Wir führen SCOTT



Essen

Modernes Hi-Fi-Studio

Planung und Beratung auch in Ihrer Wohnung

Essen
Kettwigerstr. 56
Telefon 20391

Radio **FERN**

Frankfurt

Fachmännische Beratung und individuelle Vorführung auch zu Hause durch unsere bestens ausgebildeten Mitarbeiter sind einmalige echte Leistungen von uns.

Expreß-Kundendienst

Vorführungen in 3 HiFi-Studios

Anerkannter High-Fidelity-Fachhändler

Radio Diehl

Ihr **HiFi-Berater**

Frankfurt a. M.

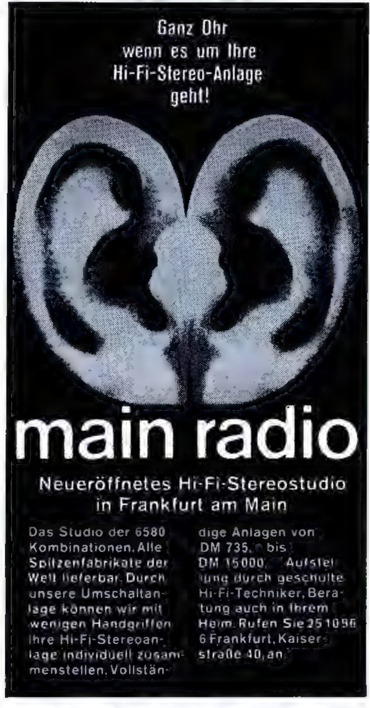
Zeil 85, Tel. 29 10 58 Herr Jansen
Kaiserstr. 5, Tel. 2 08 76 Herr Rauber
Opernpl. 2, Tel. 28 75 67 Herr Schuldt
Musikhaus Harz, Frankfurt-Höchst

Wir führen SCOTT

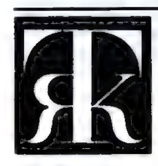
Der Fachhändler — Mann Ihres Vertrauens!

RADIO DORNBUSCH

Mitglied des Deutschen HiFi-Institutes
Anerkannter HiFi-Berater
6 Frankfurt am Main 1
Eschersheimer Landstraße 267
Telefon 59 02 77 + 59 17 57



Wir führen SCOTT



einziges
spezial
hi-fi-studio
in frankfurt

raum · ton · kunst

neue kräme 29
sandhofpassage
telefon 28 79 28

hi-fi-stereo-anlagen
video-anlagen
einrichtung von diskotheken

•

unserem schallplattenrepertoire liegen die kritiken von
hi-fi-stereophonie
fono-forum
zugrunde

Wir führen SCOTT

ELAWAT

HiFi-Studio
Anlagen nach Maß
Ingenieur-Büro für Elektroakustik
Hansjürgen Watermann, Ruf 22 555
Hannover, City-Passage am Bahnhof

Haben Sie schon das
Es hilft Ihnen bei allen Problemen. Fragen Sie Ihren Fachhändler.

Deutsche High Fidelity Jahrbuch

Heidelberg





Stereo-HiFi-Anlagen
6900 Heidelberg, Brückenstraße 11

Heilbronn





Weltspitzen-Fabrikate
in modern eingerichtetem Studio
bei fachmännischer Beratung
und vorzüglichem Service.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.

FLACHSMANN
Heilbronn, Salzstr., b. d. Aukirche, Tel. 72061–63

Wir führen SCOTT

Karlsruhe

HIFI-CENTER

SABA · MCINTOSH · RADFORD
AKAI · SONY
GOODMAN
PIONEER
LENCO
THORENS
HILTON-SOUND
REVOX · JBL
WHARFEDALE
BRAUN · B&O
KENWOOD · GRUNDIG · HECO etc.

hifi center karlsruhe karlstr. 48

7500 KARLSRUHE/BADEN
Karlstraße 48 · Tel. 0721/27454

Wir führen SCOTT



Größtes HiFi-Studio
in Karlsruhe und Mittelbaden
Karlsruhe Karlstr. 32 Telefon 26722
Auch in Bretten, Pforzheim und Baden-Baden
Sorgfältige Beratung · Größte Auswahl

Kassel

HiFi-Stereo-Geräte
Lautsprecher, HiFi-Plattenspieler
Große Auswahl HiFi-Fachberater

Scheyhing

35 Kassel, Obere Königsstraße 51

Nordhessens-HiFi-Spezialist



Wilhelmsstraße · Ruf 1 95 71-75
„Internationale Auswahl"

Kaufbeuren

HiFi-Stereo-Studio Kaufbeuren
Inh. Günter Schneemann

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler



dhfi

895 Kaufbeuren, Ludwigstr. 43
Postfach 382, Tel. 0 83 41/48 73

Wir führen SCOTT

Kiel





Köln

FREUND ACUSTIC

internationale spitzengeräte, erfahrenes fachpersonal, objektive, neutrale beratung, unübertroffene plattenauswahl



KÖLN AACHENER STR. 412 · 495007/8

hifi-stereo
große Auswahl in zwei Studios
Radio Graf
Köln · Neumarkt / Richmodstraße
Ruf: 21 71 79 · 23 10 64 · 23 22 12

Wir führen SCOTT





MARCATO HIFI
STUDIO GLOCKENGASSE
5 KÖLN · LADENSTADT
TELEFON (0221) 211818

Wir führen SCOTT

HiFi Stereo
Musikanlagen
Wir führen Weltspitzengeräte — Wir garantieren fachmännische Beratung — Montage — Service
Ein Besuch in unseren
HiFi - Stereo - Studios
ist für Sie immer lohnend!

RADIOLA
Köln, Herzogstr., Tel. 21 18 15



- **Führend in Europa**
- Unübertroffene Auswahl in allen Weltspitzenfabrikaten (z.B. 120 Paar Lautsprecher)
- Höchster Gegenwert für Ihr Geld
- Fachgerechte Montage und kostenloser Service
- Holzarbeiten in eigener Schreinerwerkstatt
- Bau und Wartung von Diskotheken und ELA-Anlagen
- Vergleichende Vorführung unter Wohnraumbedingungen (369600 Kombinationsmöglichkeiten)
- Individuelle Beratung

SATURN
Hifi-Studios
5 Köln
Hansaring 91, Telefon 522477

Krefeld

RADIO



Neußer Str. 19,
Ecke Hansastr.
Tel. 341 01

Studios für
Stereo- und HiFi-Anlagen
Der anspruchsvolle Musikfreund findet bei uns HIFI-Anlagen der Weltspitzenklasse vorführbereit
. . . Das Fachgeschäft am Bahnhof

Wir führen SCOTT

Lahr

ARENA *Lenco* *ADC* KEF

Lieferung nur an den Fachhandel
Generalvertretung für Baden-Württemberg und Saargebiet:
Horst Neugebauer KG
7630 Lahr/Schwarzwald
Hauptstraße 59
Tel. 0 78 21 / 26 80 · Telex 75 49 08

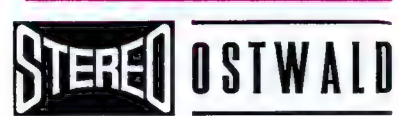
Linz

BRÄUER & WEINECK
LINZ/Donau, Spittelwiese 7
Telefon 07222/27803 und 23095
HiFi - Stereo - Studio
Weltmarkenauswahl
Anerkannter Hifi-Fachhändler dhfi

Ludwigshafen

MUSIK - KNOLL
Das Zentrum für den Freund erlesener Schallplatten
Ludwigstraße 44, Telefon 51 34 56
Deutsche Bank — Passage

Lübeck



Das Fachgeschäft
für Anspruchsvolle
Lübeck · Fleischhauerstraße 41 · Tel. 73407

Wir führen SCOTT

Mainz

WIR BERATEN SIE RICHTIG
Hi-Fi-Stereo-Anlagen
modern eingerichtetes Studio
BUSCH LERCH
RUF 23675 MAINZ FUSTSTR. 15

Wir führen SCOTT

STUDIO FÜR
HiFi-TECHNIK
Internationale Spitzengeräte
Unübertroffene Plattenauswahl
Erfahrenes Fachpersonal



Telefon: (06131) - 24806

Mannheim

Planung, Herstellung, Service
von privaten und kommerziellen Musikanlagen und Diskotheken. Einbau an Ort und Stelle durch eigene Schreinerei.

Abteilung HiFi-Technik **PHORA**

MANNHEIM, O 7,5 AN DEN PLANKEN
TEL. 2 68 44
HEIDELBERG, HAUPTSTRASSE 107/111,
TEL. 2 12 11 / 2 44 36
LUDWIGSHAFEN, JUBILÄUMSTR. 3,
TEL. 5 38 92



18
hifi
stereo
Studios
Aalen · Alzey
Frankenthal
Göppingen
Idar-Oberstein
Karlsruhe · Kehl
Ludwigshafen
Mannheim
Mainz · Neustadt W
Nördlingen · Rastatt
Rüsselsheim
Schwäbisch-Hall
Simmern
Sinsheim Worms



Mülheim/Ruhr

bernd melcher
ihr fachgeschäft in der stadtmitte
mülheim/ruhr, friedr.-ebert-str. 6
telefon 3 83 91
internationale geräte für jeden anspruch
preiswerte anlagen, sonderangebote

Regensburg

HiFi-Stereo

Individuelle Planung, Beratung, Montage und Lieferung von sämtlichen Weltspitzenfabrikaten

Radio Fernseh Elektro
KERN
Regensburg Ludwigstraße Tel. 54231

Wir führen **SCOTT**

Rheydt

hifi-studio rheydt

GOTTSCHALK

limitenstraße gegenüber atlantis
ständig 20 Anlagen vorführbereit

Wir führen **SCOTT**

Saarbrücken

Otto Braun
High Fidelity-Studio
Saarbrücken 1 · Nußbergstraße 7
Telefon 5 32 54

Schweinfurt



Spezialstudio
Radio **Beuschlein**
SCHWEINFURT, Markt 27, Tel 2 18 33

Stuttgart

HiFi Stereo

— in Stuttgart führt der direkte Weg zu Barth, wenn Sie unter einer Auswahl wählen wollen, die nirgendwo größer ist. Neben den führenden deutschen Herstellern sind selbstverständlich auch alle internationalen Spitzenfabrikate ständig vorführbereit: Braun, MacIntosh, Goodmans, Kenwood, Thorens ... und ... und ... und. Ebenfalls selbstverständlich: Beratung und Einbau erfolgt durch erfahrene HiFi-Spezialisten.

BARTH

Stuttgart W,
Rotebühlplatz 23
Ludwigsburg,
Solitudestr. 3

Radio Musik-Haus

Wir führen **SCOTT**



Manfred & Peter Tunkl
7 Stuttgart-W
Johannesstraße 35
Nähe Liederhalle
Telefon
(0711) 627209

Unsere Leistung:
Konzentration
auf HiFi-Stereo

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi



hans baumann 7 stuttgart-1
heusteigstr. 15a tel. 233351/52

Alle namhaften deutschen und ausländischen High-Fidelity-Anlagen

äußerst preiswert!





Stuttgart-M am Charlottenplatz (Holzstr. 19)

In Böblingen: RADIO WALZ

Wir führen **SCOTT**

Tübingen

Fachgeschäft für **HiFi-Stereophonie**

Fachmännische Beratung, große Auswahl, Einrichtung von Diskotheken

HiFi-Stereo-Studio Gerhard Kost
7400 Tübingen, Marktgasse 3
(beim Rathaus) Tel. 2 67 50

Anerkannter High-Fidelity Fachhändler dhfi

Wir führen **SCOTT**

Wien

Wenn Sie höchste Ansprüche stellen und Ihre Ohren sehr verwöhnt sind, dann wird Ihnen eine Beratung im HiFi-Studio

Hans Lurf
1010 Wien I, Reichsratstr. 17
Telefon 42 72 69

echten Nutzen bringen
Alleinimporteur für: Cabasse, Lowther, Pioneer, Quad, Scott, Shure, SME, Thorens, University und Wharfedale.
Daneben nahezu alle führenden Fabrikate.

THE VIENNA HIGH FIDELITY & STEREO COMP.
1070 WIEN, BURGGASSE 114
TEL. 93 83 58
Stereoschallplatten, bespielte Tonbänder
Sämtliche HiFi-Weltmarken

Schallplatten-Wiege
HiFi-Studio
Inh. Eldon W. Walli
Ladenstr. Wien 1, Graben 29a
Tel. 52 32 53, 52 64 51
Anerkannter Fachhändler dhfi

Wiesbaden



Anerkannter HiFi-Fachhändler

Wir führen **SCOTT**

Würzburg

HiFi STEREO studio

Beratung, Planung, Einbau
von HiFi-Stereo-Anlagen und HiFi-Diskotheken durch unsere erfahrenen Spezialisten!

RADIO **WELS**



Wuppertal

FRANZEN
HI-FI-STEREOPHONIE
PLANUNG · BERATUNG · SERVICE
WUPPERTAL - ELBERFELD
KASINOSTR. 30 TEL. 02121/447779



AKAI
Weltmarke der HiFi-STEREOPHONIE
Liefernachweis durch unsere Werksvertretungen

Max Söllner
8000 München
Knorrstraße 53
Tel. 08 11 / 35 51 64

Franz Küppers
5 Köln-Ehrenfeld
Geisselstraße 74
Tel. 02 21 / 51 73 73 — 52 25 15

Erwin Lauser
7251 Friolzheim b. Stuttgart
Birkenweg 29
Tel. 0 70 44 / 4 94

Wolfgang Saile
1000 Berlin 12
Ilsenburger Straße 36
Tel. 03 11 / 34 61 74

Peter Sigmund
3001 Hannover-Krähenwinkel
Walsroder Straße 9
Tel. 05 11 / 73 18 39

Ehrenfried Weber
4805 Brake-Bielefeld
Walther-Rathenau-Str. 360
Tel. 05 21 / 36 11 67

Gerd Wulf
2000 Hamburg
Ackermannstraße 28 a
Tel. 04 11 / 22 25 55

REFAG GmbH.
3400 Göttingen
Kasseler Landstraße / Rodeweg 20
Tel. 05 51 / 6 40 01

REFAG GmbH.
3500 Kassel 2
Holländische Straße 33
Tel. 05 61 / 8 08 71

REFAG GmbH.
6430 Bad Hersfeld
Im Vogelsang 7
Tel. 0 66 21 / 20 67 — 25 75

REFAG GmbH.
6300 Gießen
Bahnhofstraße 31
Tel. 06 41 / 7 12 06 - 7 12 07

Hasso Böhland
85 Nürnberg
Kopernikusstraße 11
Tel. 09 11 / 44 02 14

Klebe GmbH.
66 Saarbrücken
Mainzer Straße 75
Tel. 06 81 / 6 70 13 - 14

Klebe GmbH.
55 Trier
Bonner Straße 13
Tel. 06 51 / 7 81 71

Verkauf nur an den Fachhandel

GRUNDIG

HiFi-Studio-Serie

Vorführung der neuesten Modelle. Ausführliche Beratung bei allen GRUNDIG Niederlassungen und Werksvertretungen.

Berlin
GRUNDIG Werksvertretung
Gerhard Bree
Kaiserdamm 87

Dortmund
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Dortmund
Hamburger Straße 110

Düsseldorf
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Düsseldorf
Kölner Landstraße 30

Frankfurt/Main
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Frankfurt
Kleyerstraße 45

Hamburg
GRUNDIG Werksvertretung
Weide & Co.
Großmannstraße 129

Hannover
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Hannover
Schöneworth 7

Köln
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Köln
Widdersdorfer Straße 188 a

Mannheim
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Mannheim
Rheintalbahnstraße 47

München
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung München
Tegernseer Landstraße 146

Nürnberg
GRUNDIG Werke GmbH
Niederlassung Nürnberg
Schloßstraße 62-64

Schwenningen
GRUNDIG Werksvertretung
Karl Manger GmbH
Karlstraße 109

Stuttgart
GRUNDIG Werksvertretung
Hellmut Deiss GmbH
Kronenstraße 34

Verkauf nur über den Fachhandel

ELAC
FISHER

Unsere Werksvertretungen beraten Sie ausführlich in allen Fragen der HiFi-Technik

BERLIN
Hans Bergner, Uhlandstraße 122
Tel. 87 01 81

BREMEN
Fa. Ing. Willi Kirchhoff
Besselstraße 91, Tel. 49 17 77

DÜSSELDORF
Fa. ELECTROACUSTIC GMBH
Düsseldorf-Hoithausen,
Karweg 2—10, Tel. 79 90 33/34

FRANKFURT
Fa. ELECTROACUSTIC GMBH
Büro Frankfurt, Launitzstr. 34
Tel. 61 08 41/42

FREIBURG
Fa. Kurt Walz, Rehlingstraße 7
Tel. 7 03 21 / 7 03 22

HAMBURG
Fa. Egon Holm, Luisenweg 97
Tel. 21 20 71

HANNOVER
Fa. Ulrich Otto, Jakobstraße 6
Tel. 44 52 12

KASSEL
Fa. Walter Häusler KG, Schillerstraße 25
Tel. 1 49 08 und 1 61 84

KOBLENZ
Fa. Heinz de Couet, Kurfürstenstraße 71
Tel. 3 12 38

KÖLN
Fa. Hermann Esser, Gereonswall 114
Tel. 23 54 01

MANNHEIM
Fa. Erwin Ebert, Reichenbachstr. 21—23
Tel. 73 50 51

MÜNCHEN
Fa. Ing. Fritz Wachter, Schillerstraße 36
Tel. 55 26 39

MÜNSTER
Ewald Baumeister jun., Waldweg 40a
Tel. 7 16 15

NÜRNBERG
Fa. Dr. Karl Kittler, Okenstraße 21
Tel. 4 20 42

RAVENSBURG-WEINGARTEN
Rolf P. Kressner, Franz-Beer-Str. 102
Tel. 52 22

SAARBRÜCKEN
Fa. Erwin Ebert, Mainzer Straße 155
Tel. 6 83 27

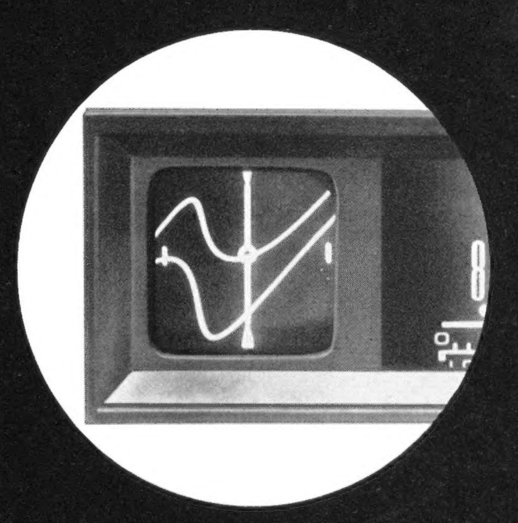
STUTTGART
Hartmut Hunger KG
Löwentorstraße 10—12
Tel. 85 07 69 / 85 92 34 / 85 14 35

Verkauf nur über den Fachhandel





Das gibt es nur bei Marantz...



...die als universelles Anzeigeinstrument dienende Oszillographenröhre im Skalenfeld des Tuners und Receivers. Den patentierten Kreisel-Skalentrieb (Gyro-Touch-Tuning) zur präzisen Sendereinstellung.

Die Freude an der Musik beginnt bereits bei der Bedienung des Gerätes. Alles flößt Vertrauen ein. Man ist ehrlich in allem, besonders in der Angabe der technischen Daten. 3 Jahre Garantie auf jedes Gerät! Man kann es sich leisten.

Marantz ist Weltspitzenklasse. **Und deshalb gibt es Marantz nur bei Thorens**





Neu im THORENS HiFi-Programm

Ausführliche Unterlagen von
Paillard-Bolex GmbH, Abt. Thorens,
8045 Ismaning, Postfach

Der HiFi-Plattenspieler der Top-Klasse:

202 Electronic mit SUPER M. Von Philips.

Sie lieben Musik? Und Sie sind anspruchsvoll? Dann holen Sie sich den Konzertsaal oder die Opernbühne ins Haus. Lassen Sie sich das große Klang-Erlebnis HiFi-Stereo nicht entgehen. Wählen Sie das Beste, wenn Sie Ihre wertvollen Schallplatten abspielen wollen. Wenn Sie den Philips 202 ELECTRONIC wählen, dann werden Sie überrascht und begeistert sein.

Der 202 ELECTRONIC gehört zum absolut Besten, was es zur Zeit gibt. Seine Technik übertrifft die HiFi-Norm DIN 45 500.

Und dann die technischen Besonderheiten des 202 ELECTRONIC. Die wichtigste: feinfühlige Electronic ist an die Stelle der herkömmlichen schweren Mechanik getreten. Electronic-Schaltkreise wählen, kontrollieren, stabilisieren die Geschwindigkeit, die für jede der drei Drehzahlen fein reguliert werden kann. Die photoelektrische Stopautomatik schaltet den Plattenspieler weich und geräuschlos ab – ohne Nadel und Platte zu belasten. Laufwerk, Tonarmeinheit mit Skating-Kompensation entsprechen dem höchsten Stand der Phono-Technik. Testen Sie den 202 ELECTRONIC beim Fachhändler.

Sie werden ihn gleich mitnehmen wollen!

....nimm doch **PHILIPS**

